كلمة

ماذا يعني أن تكتبَ في زمنٍ كهذا ؟

■

انه الجنون، أو اليأس، أو ربما الجوع الذي يجعلكَ تتشبث بغصن الكتابة الحاد، الرهيف، الذي يدمي أصابعكَ ويمزق جلدك.
انه الغضب، أو القهر، أو ربما الشهوة التي تحرّضك على اختراق مايُخترق، ورؤية مالايُرى.
انه التاريخ أو الحلم، أو ربما الدفاع عن النفس.

■

أنت متعبٌ، مخذولٌ، مهزوم ــ ومع ذلك تصغي لوقع الخطوة ورنين الذاكرة لتنسج منهما عوالم خاصة تعتصم بها، يرافقك العويل، وتقذف منها كل الحمم التي تصطخب بداخلك.
نسلُ الهزيمة أنت، تبحث عن نصرٍ يتبنى كلماتك. ان العواصم، الزيتية والورقية على السواء، تمجّد الهزيمة وتخوزق شعراءها عند البوابات ، وتشكر للمواطن قبوله وامتثاله. فهل تقدر أن تدلي بشهادتكَ في أرضٍ ملغومةٍ بالحراب، دون أن ترهبك الطعنات؟

■

كن رائياً: وصية رامبو المطمورة في سلة المهملات منذ قرن.
لهذا يصمت البعض خوفاً أو احتجاجاً، لهذا ينتحر البعض يأساً أو احتجاجاً.
أما الذين يحملون عبء الكتابة، و يتشحون بالرؤيا، فهم وحيدون وعُزّل إلا من رغبةٍ تدميريةٍ تستهتر بالثابت والمعلّب وبما هو وثن. تصل الحلم بالحلم، النقيض بالنقيض، وتلهو بالاضداد.

■

أن تقدّس ماهو مقولب، من أفكارٍ ومفاهيم وأسس وقيم، يعني أن تعبد وثناً، وتستبسل في الدفاع عنه. و يعني أيضاً أن تهاجِم بضراوة. كل طريقةٍ جديدة في النظر، في الفهم، في التعبير.

انكَ تحاول أن تجمّد لحظة من الزمن غير قابلة للتجميد اطلاقاً، وأن تروّض طاقة الابتكار بينما هي جامحة وغير مرشحة للترويض.

كل شيء في حركة، والرياح تأتي من كل الجهات لتكنس وتمحو. حتى الطريقة الجديدة تولّد نقيضها. لاشيء ثابت. انها سلسلة متصلة من الخلق تتناسل.

■

الوقوف عند نقطةٍ معينةٍ هو قبولٌ ضمني بالتحنيط، هكذا يجتاحكَ الغبار وأنتَ واقفٌ على عتبة زمنٍ موغلٍ في القدم، حدود الذراعين كالفزّاعة، في حين يمضي رفاقك نحو الافق يستشرفون ماوراء التخوم.

■

ــ ماذا ترى؟
ــ أرى سلالة تعرف كيف تحاور بمرونةٍ وسعة أفق .. انها قادمة نحونا.

■

كـن حـاو يـاً ان لـم تـستطع أن تكون رائياً. تسلّح بروح الدعابة واستـنفر فوانيس خيالك. عندئذٍ يأتيكَ العالم في صورة حدأة قابلة للتشكيل كيفما تشاء.

■

إن كـان يـذرع الحصون مغلول العنق ويحمل كفنه، فلأنه رفض الذهب.

■

ان كتبتَ عن الحق حملت كفناً،
ان كتبتَ عن الباطل حملت ذهباً.
ألهذا السبب نرى قوافل الذهب تحط الرحال في ديارنا؟

■

ماذا يعني أن تكتبَ في زمنٍ كهذا؟...
هذا مانحاول الاجابة عليه بالكتابة نفسها.

كلمان

صباح الكتابة و الطرقات

أحمد مدن

غضّةً في مواسمنا
هذه الهداةُ المستقاةُ،
كنومتنا
تحصد الروح في سطرنا،
تقتفينـــا ..

هل يصبّحني جسدٌ
كاشتعالِ التيقظِ،
او كانطفاءِ النعاس
يتصافح هذا الحضورُ الجميلُ،
ووجهي
و يغرقني بتفاصيله المسهبة
انني انزع الساعة البكر من لحظةٍ مدهشة
الصباحات فارغة
والتوّجس يشعل بابي،
و يرمي الندى
بين خدي وهذي الوسادةِ،
تهطل غيمة روحي
قطرةً ..
قطرةً ..
قطرةً مشعلةْ

إعتلاني شجيرةَ شوقٍ
و يكتب هذا النشيدً :
ها هنا غصننا
ينبت الحرف من حولنا
نتعلم كيف نطير !!

الشوارِع تلفظ انفاسها،
من عبورٍ،
كما كتل من دخانْ
والحجارة تلمس وجه الخطىٰ،
والظلال كدفء العناقْ
تتصاعد من سلّم الأرجلِ المشتهيٰ،
أغنياتُ الرمالْ
والنساء اللواتي اهتززنَ،
كسكرتنا
والتلاميذ يبتدؤونَ هنا،
يألفونَ قصيدتهم،
سرّ هذا الفضاء
والحقائب تحمل خبزاً وحلماً،
تدشّنُ هذا البياضْ
شغفي سّيدٌ للرجالْ
وانا كالضرورة في قلب هذا الوله
كم يوزّعني شارعٌ وصباحٌ،
وتقذفني عتبات المدينة
هل هنـــا
ساحة ام سطور !!

مرّت الكلماتُ بطاءً على جسدهْ
هل يداري أساهُ،
حروفــاً
وتسقط بين يديه عصافير هذا البكاء
ام تكابرُ رأس الطفولة،
والكتب البادئة؟!

لوحةٌ تذرعُ الارصفة
تستظلُّ عناوينها،
و يبلّلها مطرٌ وغبارٌ
تهدهدها من كلامِ الرجال تحية
هم يجُسّون وجهَ الندىٰ
يحصدون النهارَ،
و يسّاقط الان كلُّ المدىٰ
هم رصيدُ التعبْ،
واحتفاء الذهولِ،
وفتح الصباحْ.

هل يكمّلني ،
حدُّ هذي الكتابة؟!
أم يرُاوحني،
صفحةً من ورق؟!

٣٠ / ١٢ / ٨٣

يارا غيمة الوجع

عبد المنعم رمضان

«وفي البيت كانت يارا ،
يارا طرف أرض ثانية ...»

أدونيس

قلتُ : أغرنى أيها النيل .
استندَ الى النوتيّين وتركني
كان يسلك مسلكاً محموماً نحو البر
ويختطفُ من الروغان
لغةً يعرف أنها صرفة
وأن العصافير لا تقدر أن تغير عليها

قلت : أغرنى أيها النيل
قال : لك امرأة
بذراعين وفخذين وحوض
ومجمل اشتهاءات
فهل تقنع بالأولياء يخرجون
والدم ينشف حد القطيعة
القاهرة تنظر أفعالك الملآنة بك
وأنا أنظر أفعالك الملآنة بك
والله ليس فقط الذى لايعبأ

كان العنف لايمضغ الرحم، وكانت سمرقند والجلد المنقوع، في الهلوسات والحلم و يارا يفترشوننى، و يأكلون وأنا لاآكل، يبكون وأنا لاأبكى، يحتفلون بالسفر البرى نحو بخارىٰ وترمذ ولا يأبهون، يلبسون لبوسات الفرح، حتى يقدّم الموت حجّة و يأسرُ الفراغ الكامن

حضنتُ سمرقند تحت عباءة الحلم وهجرتني
تزوجتُ يارا، تحتها، وماتت عني
عدتُ الى حسك النيل ومعي قوائم الموت والحزن
قلتُ : أغرني أيها النيل
لم تقف خلفي امرأة ـ كان فيضان
لم تناولني السعوط أمي ـ كانت البنت التي تدهس الفراغ
التفّت بغيمة وانتشرت في الفضاء

تلبس لبوسات النيل، ولا تخلع عنها الشّعر الرّباني، وتسب الكهنة والأئمة بتلافيف دماغ وخرق متسعة، خفيفةً تعدو خلف الاخطاء تغتسل فيها، وتقول أوجعتني

قالت : من يـــارا؟
قلت : المرأة السمرقندية
قالت : وماســـمرقند
قلت : داهمتني خيول التأريخ، فقوّست كتف الارضِ تحت جنبّي وتركتني أطارد الفراش وأختطف زرقة القباب، حتى تزّوجتُ يارا وهذّبت شَعر سمرقند وانطلقت أناديك، كان النيل لايتسمّى
والشرائع تخرج من افرازات التعب وتتخلّف عنّي
قالت البنتُ (امتدّ لى) وغبنا، غنينا الغياب
أيّة توابيت تنقصُ الحضور الشائع
انكشف عن فكاهة / ياغياب / وحرر كتاباتك عني
قـــال :
ماأول الارض وماتوجهات الرحيل
أندفِقا خلفي
[واندفقنا]
تجمّعا
[وتجمعنا]
صار الجسد بيتاً للجسد، والبنت حورية للغياب
لم تعد يارا في سمرقند، وسمرقند غادرت الخريطة، ونحن لانجلس الآن تحت شجر الأراك، لانعصر الغيوم لأبناء ملّتنا والغرباء عنهم، لانسير خلف غيوم تائهة
نحن نحشو نارنا بقوائم الموت والحزن
فيصير للنار نكهة، ولنا مواقيتُ
خلفها خرجنا نسعى
لانطلب القصاص وتطلبنا الشفافية
وكان الأولياء يخرجون

التبس على عمروبن العاص دمى فأوقف النيل، قام كمن ضاجع النهر لتوّه وقال:
هبني دمك
خالس الصوت وشم النهر، وحط عليه، فأقبل القادة والجند والحوار يون وأنا.
وقفنا خلف عنفوان نصبناه فزّاعةً
وصحنا :
من أنت أيها القائم ؟

كان عمروبن العاص يفتل الغيم، ويثرب لا تبرح الريح، والقادة يخطفون يشمك امرأة ويهرولون في خنادق السر، وهو يحز ساق النيل، فلا يرى قربان يارا يمتد على البحرين، ولايرى فيالق الغرباء ينزعون ختم السر كانت يثرب التى في القلب، والنساء المنتشرات حول الجزيرة لسن كالجراد ولا كالنخيل، تذكّر عمرو البقيع ولم يجهش، ذكر المذور الجبلي وركبة الصحراء فغاص في الغيبوبة

وطنٌ أم غيمة الوجع
حالةٌ أم تواريخ

آه يايثرب، النيل لايؤاخينى، النيل يقول:

من لايدهن شَعرى بزيت القطن
وينشر جسدي في البرارى
ويدعك فخذىّ وساقىّ وموضع الرئة
لايلبس تاجى
أنا النيل
أعلمُ الذى سقط من جرارى
وفاض فوق قدود ملاحىّ
وهزّ جذوع الخوف
أبنائى ينتصبون
يلوذون بى ولايجدوننى
يلوذون بالأرض تنحسر
يصبح القصب والمريد فجوتين ينصبُّ على
الأرض منهما دمى

أنا النيل
هل لأبنائى قيامة
وكيف يثبتوننى في عروة الصفصاف ومواسم التوت

كانت لعمرو امرأة، وكان للآخرين تجاويف سر، ينتبهون طرقة الجند تصطك بالقلب والقلب يخبىء الأغنيات والدمع والسراويل القديمة

آه يانيل
من منا لايأكل الرغيف الشهوانى
ويطارح الشط
ولا يمل الغرام الآثم
اندرفنا / رجلاً وامرأة /
وبتنا تحت جناح الرخ الالهى
غير أنه كان طيفاً
وكنا مكشوفين
آه يانيل
من منا يأكل الرغيف الشهوانى
ويفقد الشط

أنا الذي إسترابَ في الحلم

ليس وراء النوارس البحر، وهو لايعرف القليل عنا، أستريب في الحلم، فأفتلُ خيطاً فاصلاً، أدق بوّابة، أمشي الى الجناح الآخر من قلبي، لعلّ الخفقان يتدرّج، عابراً استجابات الابيض، لأقصّ غيبتى من شملةِ الجوع، لأأستوى على البسيطة، لايعتورني حبلان بلون الضوء، لا تقتسم بشارتى أختامَ السعاية

كلّما قبلتُها بيتاً
لم تقبلنى سقفَ بيتٍ

فلا نسير تحت الريح فرسخاً، لانسبُّ الماء : ياأنانيّ، نكتم الشائع من تبتلات البحر والخيال السالف، نحشو المواعيد بالبتلات / تسقط عنها / نرىٰ الماء شرطيا يطاردُ الخوارجَ، نرىٰ عجينةَ الحلمِ تضخّ بخاراً بخاراً يكوّرُ سارية

خلف المواقيت خيطٌ فاصلٌ من الحلم

أسمّيه في كتاباتي ⟵ يفرمنها
أسمّيه في كتابات الآخرين ⟵ يسكنُ.

أعرف أن الحلم شرارة لا تفارق بالتسمية، وأن خرائطي ليست الحجاز وجدّة ليست **خطوط** الوجه، أقاوم الحلم بأصابع أمي، فتحتقن خلايا السفر، أرسم تحت جذعي **جذعاً**

يخطف البرق
وجذعاً
ينخطف به

وأتابع سيرة الخوارج في براري المجاعة، يصرخ الموت في وديانه وهي لا تصرخ، الموتُ يأكلُ الخرقة التي هي بدني، أعرف أن الزمان زماني، أن شارة الارض كانت شارتي، وأن بيني وبينها سدّين

يلحسُ الموت واحداً

أطلع الآن من مئذنة خوفي، حاملا خرقة الصوت، أحتفي بالولاء فلا تغوص في الدماء حمأة، أحفر فوق الهامات رائحتي، فيعرفني الخارجون عليَّ، يعرفني الداخلون الى خيمتي، يفتحون كتابي، ولا يقرأون

أختفي خلف جذعي
أفسح باباً الى الحلمِ

يدخل الجميع يتفرقون ويجتمعون، لايصلون الى غاية البحرِ
أفتحُ وجهي

كانت الحجاز لا تعلو
وجدّة لا تنخفض

«شراييني الآن شارع أمرُ فيه»

أرى البحارة يرتصفون
الطالب يفرُّ

والمطلوب يفرُّ
وبين الزاويتين خيطٌ فاصلٌ
وأنا الذي استراب في الحلم

أشكو البحر ليارا

لاالحجاز ولا جدّةُ
لا طليطلة ولا تابعيّ

البحر أقفل فرجه، وأغطس يارا، علّم الأصداف سرّ الكلامِ المعمّى، واستتاب الملح والأسماك وخطّافات الحلم،

قلتُ : من أغرق السفائن. يـــارا؟

كـانت الأ رضُ خـرافة تطفح فوق الجلْد، والملائكة شاردين خلف هالةٍ يمنحون صوتَ الرب للرب، ينـتـظرون صوتي، كنت أعلّم البحر أن يهجس اسمي، أخطف استدارات الطيف أقتـاتُها مثل حلمى، فلا أجوع، لاأشبع، لاأربّى خيولَ السرِّ ترعىٰ فى شوارعِ قلبى، لاالحجاز تكفينى ولاجدّة تدفعَ عنى، كنت أطرحَ البحر مثلما أعلنَ البحرُ.

قـلـتُ : يايارا الـذى عينُه للخلف يعمىٰ، الذى قدّامه طليطلة فخذان من شواظٍ يغرفُ الدمَ، ويؤوى فى دهاليز قلبه المواليدَ والذكورةَ والرعبَ

قلتُ : يايارا الذى عينُه للخلف يعرف البحر ولا يعرف الكلام ...

أدركـتـنـى الأ رضُ، كـنـتُ ألمحُ الغزلان والعشب واليابس، الماء والظل، ولا أختلي بصوت يـارا، أدخـلُ البـيـوتَ حـامـلاً جـرّتـى وصوتـى، أقـول بـاسمي باركتُكم ففاجئونى، تنهشُ الأغـنـيـات الـنـوافـذ، يُدخلننى البهو، يمنحننى تعباً، كنتُ أعلم أنّ ليارا دواخل سري، وما كان للبحر سوف تعود به الأ رض ما كان للأ رض سوف يعود به البحر

آه يابحر
أدركتَنى قبل ابتهاج المسافة
غايرتنى
لم أغيارك
غسّلتنى بملحك الشفيف
لم أكاشـــفك
فقدتُ بعدك حنّاء طليطلة
فلففتنى بأليافك
غرستُ قلبى بين طحالبك
آه يابحـــر
أدركتَنى قبلِ ابتهاج المسافة
لم تضع محرمةً تدلُّ عنك
وكانت صفتى تدلُّ عليّ
اغتصبتَنى وكنتُ أراك تحتى
عرّشتَ فوق دمى
فغاص فيِ الغيبوبةِ
أفراسُكَ الآن ترعىٰ فى خلاياي
وصائدوك يحسبوننى فخّاً
اغتيابي لك صار وشماً فى ذراعي
وعليقةً فوق قلبى
آه يابحر

أعطنى عصا الموتِ لاأفكّرُ بك
دلّنى على غطاء عينيك أخونك
حضورُك دالّة غيابى
ومنفاى عنصرُ صوتك / استدبرني /
خلفى مكيدة النيل تسعىٰ لا ألقفُها
أصابعي انتشرت كالصّراط لايمرون
قلتُ : أغرني أيُّها النيل
انفصمت سرائرُ المقطمِ عني
طالعتني الريحُ واضطربت البريّةُ
كان للمقطمِ خاصّة الاسلاف علوتُ، كان لى حاجزٌ فضقتُ به
أطلقتُ خلفىَ النيلَ والفجيعةَ أفراساً فقاربونى
تحلقتهم
فأخفونى
قلتُ : أعطى عصا الموتِ لاأفكّر بك
دلّنى علىٰ غطاء عينيك أخونُك

الارضُ قرطُها الرملُ، يارا قرطُها دمى، يدلى الرملُ فى رئتىّ، قلتُ: إذن هذا بابٌ، وهذه مجاعةٌ، لاتتساقط السلالاتُ إلا عند النكوص، يدخلُ الحكماء يبصمون فوق دمي بصمةَ الغيابِ، أحسبُ الغيابَ حكمةً، أصيخُ من يدارَينى
ربّما تشقّق النيلُ عن حاسّة الكآبةِ
ربّما هاجسُ الرملِ صار خيمة أمى
أدخلونى ..

إذن هذا بابٌ
وهذه مجاعةٌ

أقضمُ الغوايات خلف غيمتى
أهشُّ عنى صهيل سرّى
التواريخُ لا تصيربيرقاً
والرذاذُ يصبحُ اسمى

الرملُ لا يارا
الظلُّ لاخائنىّ .

مايوــ ديسمبر ١٩٨٠

قصيدتان

شوقي عبدالأمير

جاهليان

ستمُدّين ذراعاً
وتُلاقينَ دمي.
وتعودينَ ظلالاً للسماء الالفِ
شعراً من نبوءاتٍ
قبائلَ من رماح
أوّلُ الصحراء كانَ الفعلُ
فامتدتْ
وكان اللهُ من غيماتِها.

*

لن تعيدي قسماتِ الطينِ للغيمةِ،
آثاركِ للرملِ،
صحاراكِ لموتٍ عربي
أوّلُ البدء يدُ للكَلمةْ
وبقايا الوجه لاتحمل جرحاً
غير موتٍ ميّتٍ
غير شمسٍ مُظلمة
وصحارىً انتشرتْ وترامت
تحت راياتِ الخطايا المؤمنة

غدُنا الشرقُ وقتلانا
وما ينكرُنا في الازمنة
غدُنا يحملهُ القاتلُ في جُثتهِ المنهزمة.

*

ولقد آنَ لكي تَمنحَ للجُرحِ القديم
ماتبقّىٰ من ذراعٍ وغضبْ
أن تَمُدّ الخطوَ صحراء لكي تبقىٰ
وتلقى بعد موتٍ قيصرا
فامتدادُ الرملِ سيفُ
واشتهاء الرملِ حتفُ
والخطىٰ أنّىٰ أرادتْ هالكاً أو ملكاً لن تُعذرا.*

*

هذه الارضُ بقيّة
لدمٍ كانَ لهابيلَ وجرحِ البشرية
والسّلامْ
وطنٌ للانبياء
أينَ ألقي بحصار العربية
عندما نجتمعُ الليلةَ كالقتلىٰ
سوىٰ أن الكلام
لم يزل ينزفُ في القبوِ
دماء الابجدية

بودابست ١٩٨٢

* قصيدة امرىء القيس

كتابة

كتبتُ الىٰ غيمةٍ ماءها
للطريقِ وقد نأيت قريةً
للبلادِ التي أحرِقتْ فيكِ جذرا ودارا.

كتبتُ لموتٍ بعيدٍ قناديلَهُ
وللحجرِ الصمتَ للنهرِ أجملُ موجاتهِ
للعبورِ البحارا.

كتبتُ لوجهٍ رياحاً
لاغنيةٍ حجراً
للرمادِ انتظارا.

كتبتُ للافتةٍ
صمتها المستعارا

كتبتُ يداً وأومأت شاهدةً
وأوهمتُ نارا

كتبتُ علىٰ جسدٍ جسداً
علىٰ جُثّةٍ غابةً
علىٰ كُلّ طيرٍ نهارا

كتبتُ السماء انحدارا.

كتبتُ مساراً
ونسيتُ مسارا

كتبتُ علىٰ الارض طينَ النبوءات
أسماء مَنْ غادرونا اقتدارا

كتبتُ لكمْ : صارَ موتي سفوحاً
وعشقي قفارا

كتبتُ لكم : أنَّ بابيَ موصدةٌ
فاهدموني جدارا

كتبتُ لكم غابةً
وفصولاً موبدةً
وأشرقتُ نارا،

كتبتُ لكم بين حرفٍ وحرفٍ حصارا

كتبتُ ليومٍ أتىٰ دونكمْ
أرضَهُ والمدارا

كتبتُ لكم أنَّ كفين موثقتين عناق
وأنَّ يداً قُطِعت لا تُوارىٰ

كتبتُ ولم أورق اليومَ
الاّ انكسارا

كتبتُ مرارا
لأحيا مرارا.

باريس ١٩٨٣

مَسكنٌ لدُكنة الصّباح

محمد بنيس

ليكُنْ متاعُ العين شيئاً من
جهات دمي
ليكُنْ جناح النخل منتمياً لكوكبةِ
اقتحامي
تلك السماءُ قريبةٌ من خوفها
والارضْ
الارضُ سيدةُ الولايةِ
تكتفي بحرارة الصيف المعبأ بانتظام
الموتْ
ليكُنْ
هذا هواؤكَ ينتهي
لمسافة حجرية
تطأُ البرودةَ منَّ منابعها
سيأخذكَ
اتجاهُ دمٍ
ستأخذكَ
انسحاقاتُ الصباح الى مخابئِها
وتتركُكَ المنافي العارياتُ
حجارةً صماءْ
تَهَبُ الصليلَ اللّيّنَ
المحميَ
بالصحراءْ
تكون حجارة ملساءْ

هذا المدارُ غشاؤنا الكلسيُ أو منظورنا الرمليُ نذهب فيه أشتاتاً ونجمعُ هادئين رذاذَ موج البحر نُسّلِم للمحيط قبابَنا نختار سلسلة المنابر للهشيم لكَ القيامةأيها الشجرُ المقدس في ترائبنا

لَم يكُنْ حُلماً
لم يكن بريقاً
كان تقاطعُ الطرقاتِ في ضوءِ الحصارِ وفي عبور دمي

بيروتُ تعرفُ رنةَ الكلماتِ حين تجيءُ آنيةً نحاسيةً وتفركُ منتهى الصمت الطويلِ من الشروق الى الدماء سَعتْ كل المآذن للصلاة على الغياب عروسُ قبيلة الكلمات غنّتْ وحدَها الامواتَ لم تَدَعُ القرنفلةُ البهيةُ نجمةَ الفلوات

توجكِ ارتطامُ الضوء بالدفلى
وأفواجِ الزغاريد التي
شبّتْ
على لون الرحيلِ

أقول يافا هجرةٌ حتى الشّعارِ
دمُ الجليلِ يباشرُ دورةً فلكيةً
تحتلِ يُتمَ أصابعي
أبداً
فيتسعُ الرصاصُ لوردةٍ
نشأتْ
منها الاغاني

هنا بيروتُ تسبقني الى اعلان موتٍ ناضجٍ بيروتُ من أفقٍ ترابي تسلّلَ بين أقواس المحيط الاطلسي هنا الدخانُ يقوم من قدمي كأن الماء يبدأُ في تصاوير القُماش مَلامسِ الاقلام فِذْرِيشِ النوافذ زهرةِ السُوسانِ رائحةِ الاواني

وفيكِ ندورُ في بطءِ التذكر نرفع وقتنا للوعد حالتَنا لنسيانٍ بلا دق الطبول رأيتِ أيتُها الجليلةُ كيف نصعدُ من بقايانا مُنضوين الى بقاعٍ لاسكونَ لها مياهٌ من نهايات الزمان تقودُ أنجمنا تقصّد حجة مجّدْ عصابك بانتشاءٍ ناسكٍ دقَّرْ خلايا كل أمر

لباقة حدّر فضاءكَ من عناصره العجيبةِ سافرْ في مُساءلةِ الخليقةِ
والطبيعّة مَنْ يُصدّقني اذا قلتُ
انتهيتُ
أو
ابتدأتُ
وحدكِ

تأمر بنِ الحلم ميراثاً يهيؤُنا لايقاظ اللطائف كيفَ أنصتُ للبلاد تعودُ من ومض الطفولة تلك أخلاطُ المسافات التي تبعتك هاذيةً نشيدك كان ثم يكون كيف الصمت يضحك من شقوق المشهد اللغوي ياكلماتُ ياكلماتُ أنت تقدمي بالصولجان السوطِ الصولجان الغُلّ ينتبهون للنجمات تعبر أرضها وتقيم في صخب الحجارة واحتفال البرتقال ترافق الموال يخطفها الغناءُ جُننتِ حقاً لذلك كان موج البحر يهدأ بين كفّ تحتسين الماء ليس يفيض من مزق الحنين هي الاصابع في الهواء ترسخ الاعلام بالقدم الوحيدة تكتسي خوف البلاد بضوئك الوردي تمسح كالصغار سريع موتٍ هاجروا بجلودكم للنار بعض دم يشير لنخلة فُكّ العبارة لائتلافات الغبار أنت أيتها الجهات تسلمي مجراك رسم علاقةٍ تمتد فيها شبهة الطرقات من موتى الى موتى يطوف زماننا عبر الممرات الخبيئة هل أتانا الموت في ميعاده اكتئبوا قليلاً تبلغوا لحماية الصرخات ليس البحر أعمق من جنوني ليس نُسْغُ الريح أقدمَ من عذاب دم ومن لطخات قسط طفولة حنّت لمأواها القديم نشيدُها البلور.

لن يتجرأ المتقاعدون على بهاء الصوت حين يفيض من حجر ومرثيةٍ مهددةٍ هو المزلاج يفضح غيبة أخرى تصبّ لهاثنا في الماء هبَّ الازرقُ الضدّيُ من بين احتضار لم يسائل سيد الخطباء عن فصل النزيف لك الخلاخل والقيان لك الارائك والهلال لَكَ القوافل من جحيم الشرق هذا الشرق نحن الشرق جالسنا كلاماً ظلّ خيمتنا الرحيمة واستوينا في مضاء النطح رجرجة لأحواش السريرة تستديم الدورة التيجان فاتحة القباب العسجد المرجان من يهديك هذا الصبح من عطش النداء مباركاً بالصمت مكتملا باثم الخوف.

غيّر أيها
الدمعُ العجوزُ مساركَ اليومي واقرأْ من عظام الميتين على دفاتركَ الجهيرةِ بدّل الاقمارَ بالدفلى

ستعلمُ

ليسَ هذا المْيتُ بيتاً للدعاء هي العبارة تستعيد هباءَ ها في الظن تُربكُ حجمها لكنْ هبةٌ

منسيةٌ عزلاء تثقب أفقك المختوم تصعد من غبار الارض خالصة لتنفث رعشة الكفين إنْ رحلا وإنْ ضحكا.

برشاش حرٍ يعلن كلُ دمٍ عن صرختهِ
النساءُ قريباتٌ
النهارُ قريبٌ
والعجلات التي مرت أيضا
عن صاحبهِ
ينفصل الدمُ حين يكون بصيغة غصنٍ كَذِبٍ
أوْ عَني يبتعدُ
مَنْ أوصاني بمشاهدة الصرخة ؟
من علمه البحر
قليلاً من رائحة الصخر
قليلاً من هذا اللبلاب على رأسٍ
اسطوريٍ ؟

كذلك ينزع التكوين في سقف الشوارع وهي تعبر للنزيف
وَباؤكَ البحريُ يكشفُ
عن جفاف الصمت
صمتاً
في الصباح دخانُهُ الجيري
يعتم عارياً بمداخل الاسواق مَنْ منا تقصىٰ مهبط العتمات
أعضاءٌ مزججةٌ
مقاصيرُ الخطابة
وشوشات الكسب
مؤسسات عَطالة
شمسٌ محجّبةٌ
مسلاتُ الحريم

كذلك يخطف التكوينُ شرعته وباءً جللته صفائحُ الآيات هن علائم الموشوم فيكَ تذوبُ خلجانٌ وأقواسٌ لزرقتها الخفيةِ تنتهون لغير هذا الصمتِ تنتسبُ المآسي يامقدمة الفصولِ وموقظ الذُّبّال في تُرب الخريفِ يؤوب السامرونَ من النوادي يصحبون حكاية الربح الخسارة من يكوُن الصبحَ أغلبنا من المغلوبُ سدّدْ قوسكَ الاثيري نحو وهم طريدةٍ كلماتكَ انفسخت قبائلَ أو سنين تتوهُ فاتنةً
فذائبةً

غطاءٌ من شُعيلات الفصاحةِ يرتدينا كنتُ أجلسُ رقصةً بدويةً عند الحرائق أيها الصدر المبلل بالوُشوم متى تُريق الهالكاتُ دمَ الذبائح عند أقدام القبورِ لهن أمداحٌ بسرتهن جوهرة مختمةٌ يجوّفنَ الهدونَ برنة القبقابِ والاقراطِ
من منا
يصالحُ ضدهُ
خطواتنا
أَمْ
دورةُ الانفاسِ
هُنَّ عرائسُ البحر القديم
يجئنَ أسئلةً ومقصلةً لهن غناؤهنَّ على الاصابع وارتجاج مسالك الرئتين موتىً يشهرونَ حنينهم
لا
تَقتلُوا
هذا المهاجرَ في دمي
هذا المؤيدَ في لذيذِ
نُزوعهِ
هذا المُحتمي بالانتحارِ
تسلمتكَ كآبةٌ

من بين أعشاب الحصير الفارغاتِ عليكَ هذا الصبح أن تغزو عيونكَ بالذي لم تجرؤ الانفاسُ يوماً أن تعاشرهُ سخامكَ لن يدومَ فمن يصاحبني اذا قلتُ ارتويتُ
أكانَ نهرُ الضوء يخفي سِرَّ
لفحتهِ تأكدْ من أصابعك الجهيرةِ
وأقتحمْ

ظلت دخيلتُنا معبأةً بقافلة الموانع أنتَ تعرفُ سرَّمنع العين والقدمين يمكن أن ترى في جوفِ هذا الصمتِ يمكن وحدهُ يأويكَ تشرعُ بالتفتتِ في خلاياكَ التي سميتَها عِشقاً بعائلة الطريقِ

فأينَ

عائلتي

وأينَ

طريقكمْ

يكفي قليلٌ من نَدى الخطواتِ ثم نُضيءُ سَرْوَجلالةِ المأساةِ

فأين عائلتي وأينَ طريقكمْ

دُلوا أصابعي الوحيدة واحتمالي

ثم تنتشرونَ في مفتون أوردتي بغُرّتها

هذا المتروكُ على جَنب الطرقاتِ نقيس الزمن الشاقُوليَ ولكنْ كل المقاسات تخطئها الصحفُ الوطنيةُ ساعاتُ الهتكِ على أبواب السجن العربي خطاباتُ الزعماء من الزلاقةِ حتى الدار البيضاء التصفيقاتُ لمعجونِ الاسنانِ الترتيلُ الحذفُ المشروعُ السنةُ الهجريةُ والسنة الميلادية التفجيراتُ القاتُ جناسُ الكلمات امتزجَ الآن بوهم الاعلامِ الليل الصرخاتِ انقطاعات الماءِ الكهرباءْ

جسدٌ منهوشٌ أنتَ اذنْ

أيها المجهولُ السالكُ بين كؤوس الشاي

البدوية

أوبينَ ضجيج بنادقَ واصلةٍ

من أسرار التهريب و

أشياءِ الصداقاتِ

لكَ الآنَ

مراياكَ الخفّياتُ لكَ

الشهداءُ المنتسبون لصرختهم

والوحدةُ أيضاً لكَ

في هذا البحر البارز من أحواض

الزرقة والانسامِ

لكَ الاقلامُ
الاشجارُ المثمرةُ
الشمسُ القوميةُ
موّال الطربِ الاندلسي
تفككُ أعضائكَ
تذويبُ خلاياكَ
الدخانُ
السِلمُ
الحربُ
وفي هذا الصمت ترى
في وحدته يمكن أن تسكنني
حتى تبتلَ الوحدةُ
حتى تبصرني

أتركِ الآنَ القشور
فالهدهدُ لن تكفيه الكلماتْ
والعمىٰ لن ينفعَ فى استكمال البصيره
أنه أجمل مايسعي بك مرتبكاً
ربما جمرةٌ للشك تكون
كل نجمٍ يترقبُ خيمتهُ
والطرقاتْ
تملك أن تخشىٰ وتخونْ
أيها الماحي خُطوتَهُ
حرّزْ ملحونكَ منفرداً

والعصورْ
ترقدُ تحت تراتيل الحصيرهْ
مرةً تُفشي
ومراتٍ تصونْ

ستـرافـقُ رغبـتكَ المكسو ة بالدُّكنة من سقف الابنوس الى النهر الغسقي هنالك حيث بَعيدُ اللحـظةِ محشورٌ بجوار الوحشةِ حيث طقوس رعاةٍ يمتهنونَ علاّقتهم بضباعٍ أو جرعة ماء بارد، أو تشبيـهٍ يسقـطُ من سعف النخلةِ حيث الصحّراءُ حضورٌ قزحيٌ في أنحاء العِشرةِ والموتِ الفردي

لأنكَ
طفلٌ
تعشق في
الاشياءِ
الحُطامَ على

الارض تُهدد بالدم كل شعيرات المجدِ لأيِّ صباحٍ ينصتُ هذا الدمُ حين تراهُ يزوبع حَمْدَلَةَ الصلواتِ ويشطبُ مافي الالواح يهاجمُ ماء أبَيِّ رقراقَ يُسلّمُ للنخل مقاليدَ المتاهاتِ لمن يتوجهُ هذا الطفلُ العلنيُ بزرقته وبقايا داليةٍ تسألُ عن ركبتهِ هذا طفلُ الفلواتِ يجيئكَ مختوماً فوق غلاف نشيدك لاصورتهُ تشبهُ ظلِ خيال ملائكة الفردوس سُلالتهُ تكوينُ أصابعه عتباتُ الهدأة في عينيه علاماته لاأحدٌ يعرفُ كيف الزيتونُ يسميه له الاسرارُ الشفقيةُ والعشقُ اليوميُ دمٌ معزولٌ لاشيء الصبحَ اقترح الصحراءَ له أماً والبحر أباً لاشيء نثارٌ من أنفاسكَ ثم تعبىءُ خزان الهذيان الحُبسة فيكَ صريحٌ هذا الدم في مرتفع الضحكات كريماتٌ هُنَّ انشباكات الزغردات طيورٌ آتيةٌ من موكب نادبةٍ شَهدتْ حفل التتويج لاصهار بني العباس الحُبْسَةُ فيكَ الآية شمسٌ جائعةٌ عند سديم الضفة الاخرى من نهر الروح لكَ الآنَ وباؤكَ ليس الجمرُ يطاوعه سيحالفُ ستة أقمارٍ والسابعُ يقتله يتعهدُ اعلان الشعلةِ ثم الشعلةِ لالن يسكتَ عن محجوز قصائده ذاك الطفلُ الممنوعُ ترسخَ في جفنيه تسلم خنجرةُ الفضي لماذا تخدشُ صدركَ ياطفلُ العينين لماذا تحفرُ عظمَ الساقين العضلاتِ الامعاءَ لماذا تطعنُ كفيكَ الدمُ ياطفلُ الدمُ ينهشُ أسراب النجماتِ لماذا الدمُ ينغلُ كل اتجاهات النخلةِ ذَكرٌ أعضاءكَ بالالوانِ اذا انتشرتْ سَلْسِلها بالصلصالِ اذا احترقتْ ياطفلُ تمدد في خيمةِ ماءٍ وصاياكَ اسحب حُلمكَ من صحن القروينَ

وكان دمي

شَرعْ زُرقتكَ الباقية اتبعْ آثار نشيد الكونِ فجُرحُ الماءِ يُباغته هذا القمرُ الساقطُ فوق شبابيك الامواجِ يؤجلُ صورتهُ يقتحمُ الماءَ الباءَ الفاءَ مراقي سُدّتِها ثم هنالكَ

لا
يَنسى

يكثر المتصدعونَ بلا أوانٍ
زمرة المتمرنينَ على دمي
ايقاعُ كل خليةٍ تحتلني أسرارهُ
ويصيرُ في العينين أعراساً مداهمةً
أيها المتمرنونَ
دمي
ولي أيضاً
مُساءلةُ انشطارِ الضوءِ
أو جسدي
يقاسمكَ التنفسَ
من يؤالفُ رجّةَ الضحكاتِ أوْ
شيئاً تخللهُ الهباءُ
دمي
لو كان ثمة لي نداء أن أقيس فضائي الكلّي
قلتُ
مِنَ امتهان الموت اجتلبُ الفضاءَ
هناك اذن تكون جهاتُ من ذهبوا الى بيروتْ
هناكَ تتمُ لي بيروتْ
بيروتُ وحدَتها الشهادةُ
ان أسِرْنا بالكلامِ
وبالرصاصِ
لنا الحكايةُ ثم تخلعنا الحكايةُ
أيها المتصدعونْ
قليل موتنا هذا الصباحُ الماكرُ الصيفيْ
لاحجةٌ تحميكْ
لكَ الكلماتُ
ياكلماتْ أولها كاذبةٌ
آخرها نافقةٌ
حددني ياقتلُ
ويامنشعب الطرقاتِ
تسلمني
تيهاً
يعلمُ
ان الموتَ أقاليمُ

والشروخَ احتمالاتي
لدمي
ربما أيضاً
تُنكرني ذات صباحٍ
قدمي

لن تكتبَ فوق دماء القتلى زهوَ قصيدتكَ الناسكة الفضية أبْعَدَ من تهليل شآبيبكَ تسكنُ أعضاءكَ حُمّى خاثرةٌ تصحبُ ريحكَ حين تكون سموماً وحين تُلاطِفُ أحوالكَ بالانسام العذرية يبهتكَ الدمُ سيدي الدمُ اسمي لن أخشاكَ صديقاً تنسجُ عينيّ الباردتين بكَ الآن أطوفُ تواريخَ مرقشةً غور سمائي الملفوفةِ بالاقواسِ المذهبةِ أختصرَ المعمارُ مناراتي سجناً رحوياً فيه الفتياتُ يغنين لابهج فتيانٍ أو أعشق فتيانٍ عن صورة شمسٍ جاهزةٍ حملت دمهم فوق سرير النسيانِ استنطقتُ سياج الدائرةِ المدموغةِ بالاختام تغشاني مهوى الطوفانِ له مجدُ القبة العليا حاصرتُ من الاشجار اللوزَ الزيتون البرتقالَ الفلّينَ الأرزَ الارغانَ على عتبات البحر مهربةً بالعملات السهلة هذي مقصورة من باعوا الشمسَ معبأةً في أكياس الخيشِ وفي علب البلاستيكِ

استرسلْ
ستضيع مع الهذيان قليلاً

وقديماً
طوقتُ بعائلة الزنبقةِ الحشراتِ التي أكلت من كآباتي هل كنتُ أحالفُ صحرائي أمْ كانتْ تلك الصحراءُ مجازاتٍ صدعْنَ سماتي

من كوّنَ هذا الدم حتى فاجأ
في الاهداب الريحْ
الريحُ تصدُّ الريحْ
الريحُ تصدقُ أهداب جَريحْ
والريحُ مقاصدنا
والريحْ
ألِفُ التكوينْ
تنشأ في هذا الرملِ الحصويّ كإنشاد الملكِ الضليلْ

في ورديّ الرئتينْ
فتشَ عن رقصةِ أنغامِهْ
عن مهمازِ الشفتينْ
يسأل جُثةَ أقلامهْ
أنتَ البادىءُ بالحلم اذنْ
لن ينهمر الماءُ على كفيكَ وديعاً
أنتَ المجنونُ بهذا الازرقِ حتى جناتِ عدنْ
لن يكتملَ الموتُ سريعاً

ومن احتماء ِموقنٍ تطأُ الجحيمَ
أعودُ
للبلد الموزع في انشقاقٍ
دمي سمعتُكَ آتياً يوماً الى أقصى مسافاتي تَرنُ بلونكَ المقصي من أعياد نهرٍسَبُوٍ تصاحبُ نفحةً لكأن شمساً من صفاءِ حنيني يرتخي سراً على كتفي تنامُ مع النشيدِ اذ يكون لشهوتي مَسْرى
جحيماً
ثم
تندلقُ
المساءاتُ التي عتّقنَ لي طقساً مداريًا وأعمدةً بحجم نبيٍّ قومٍ لانبيَّ لهمْ بلادُ الرومِ أنتَ وأنتَ كلُ الرومِ

من ماتوا على البابِ الغريبةِ هدّأوا الامواجَ لم يجدوا صلاة التائبينَ
تقاسموا النسيانَ
حتى
لم أكن متأكداً

من كركراتِ كآبتي ورقاً رمادياً لأغنية لها المنفى السعيدُ أراقبُ الصحراء مُلتجئاً وأفحصُ راحةَ الاشياءِ مَنْ منكمْ يكاشفني بتأويل انفصال الرمل عن جهةِ الرؤى حجزاً نهاراً لتاريخ يهددني هو الهذيانُ لا تاريخَ يهدأ في معاودة الرحيل عَمَى الصباحاتِ الوضيئةِ يرتقي شيئاً فشيئاً سَهرةُ أبهى لما يُلقى عَليَّ الكفُ من نبأٍ تردُدُ هجعةٍ
تعطيلُ نافذةٍ
صعوبةُ رايةٍ

غنوا لمن خَبَروا قرار الموتِ لم تنجُ المسافةُ من عنادكَ هل تُراجعُ هذه الاسوارُ هيبتها البليدة طُوبَهَا الخزّيَ
أيتها الهزيمة أنتِ فيَّ الآن هاويةٌ مشخَّصةٌ لماذا يبدأ الدمُ عند أقدام الصغار وكم يواجهُ كلُ وجهٍ وجههُ خببُ البغالِ على المحيطِ الاطلسي تحاولُ الجيلالياتُ الخرقةَ الخضراءَ

ياخضراءُ
ياخضراءُ

لامجذوبَ غير دمي يدورُ دوائر الرقص القصيةِ في شعاع الموتِ تُعتمُ حالةُ الكلماتِ حين ترجُّها صفصافةٌ ملعونةٌ فالصبحُ ليس ببطئه المعتادِ كيف الصمتُ يطفىءُ ضجةَ العرباتِ كيف الريشُ يسقط وحده في منتهى صمت الصباحِ دمي تَتبَّعْ جبهتي خَفضاً لغيرِ يَدي انحناءَ الشمس في المحرابِ هذا الصبح تعلنهُ السكاكينُ المشاعةُ وقتَ ينتبهُ الغناءُ المشتهى في آخر الطلقاتِ أين يكون محتمياً ومنتعشاً وهل تصلُ السماءُ الى السماء هو اقترابُ مسافتين من الدوارِ لكم تهيّأ للبدايةِ كم تهيّأ للنهايةِ أين أنتِ يدي سأرميها لاحجارٍ أوقعها بحناءٍ أصافحها وأرفعها على الاسواقِ فوق بطنِ الكف يعبرني التهابُ للتصدع ينتهي حَبْكُ الاصابعِ من يُسلّمني اذا قلتُ
احتميتُ

دمٌ بعيدْ
دمٌ يمضي ملوثاً سماءَهُ ومَنْ سواهُ في الصباحْ
دمٌ وحيدٌ
دمٌ له من الترابِ قسطهُ له انشقاقُ حجرٍ له مجازهُ الرياحْ
دمٌ عنيدٌ
دمٌ أتى مضطجعاً في عفن الضجيجِ أو جُلطتهُ هي الجناحْ

الجبالُ التي وهبت لي عيناً أوْ
نَفَساً من فراشاتٍ
وترتيلاً من الدُّلْب المُسْكِر
ثم كتمتُ السرَ اليها
تحت مسام الجلدْ
والبحارُ التي كنتُ تعودتُ عليها
سبقتني كلها للرحيلْ
بدمٍ مازال يفيضُ على ركبتيَ
طرياً
منهوشاً
لزجاً
في ناحيةٍ ما من ثقوبِ الصباحْ
أيها البحّر اذهبْ حيث تشاءْ
واستحوذ بالموالِ ونَوْم الماءِ على أتباعي
من فراشاتٍ
ورصينِ الدُّلْب الحضريِّ
نهايات الجبلَ الادريسي
اسحبوا
عني
الماءْ
فاللحظةُ تنشقُ الى هاويتين
واحدةٍ من تكوين الصلصالِ
وأخرى من جهةِ النخلةِ
ثمَ
النخلةِ
ان الفُسحةَ باردةٌ تتهلهلُ في خيمتين لنا عاريتين
واحدةٍ من نمنمةٍ
والاخرى لفروسيةِ الصرخةِ
ثمَ
الصرخةِ
ان الارضَ انبسطتْ كُرتينِ
واحدةٌ ليست لنا
والاخرى ليست لنا أيضاً

دلوني
على
بيتي

مَنْ السَبْيُ
شاءَ فله،
له، دمي
سَبْيُ

لماذا تختارُ الموتَ بطيئاً وحزيناً
تختارُ الموتَ سريعاً
لاتختارُ الموتَ
دمي
لم يَستعْجلْ بَعدُ
هو لم يَصمتْ عن سُدَّتهِ المنسيةِ
عن جغرافيةٍ
تتكونُ
جدار الألفةِ
أو تحت ملاءةِ هُدنتكَ الطبقيةِ
مَنْ منا يتواطأُ
مَنْ منا يتأكدُ
حين يداهمُ كل دمٍ دمَهُ
أو هُدنتكَ القبليةِ

مَنْ
يتعرفُ
سَاعتهُ
سيقولُ السيد للسيدِ
هذا الدمُ ليس لنا
لكن الشعراءَ قليلونْ
والحكمةُ نادرةٌ
في الصحراءِ
تركناها
لضباعٍ أوْ
تشبيهٍ يسقطُ من سعف النخلةِ
ان الساعة منسيةٌ
من شاءَ لهُ سبيُ دمي فلهُ السَبْيْ.

المحمدية — المغرب ٨٢ — ٨٣

نتف بيضاء

نوري الجراح

هكذا أنا
اليوم وأبداً
أجلس على الجانب الايسر من قلبي
كمن يجلس على حجر في الطريق

رجل ما

هو ذا
في شارع الكومودور
يتلفت
و يضحك
و يكلم نفسه
رجل أفلت من الخيط
وسرح كالبلبل !

بيروت ٨٣

حلم

سأخترع مدينة تحت الارض
في طبقة المعادن
أسميها سماء
على بابها خمسون شرطيا من الملائكة
يسنون أسنانهم
ويحلمون بالقمر
أيها المواطنون مزقوا جوازات السفر
أيتها الامهات تبادلن أولادكن
وأنت أيها الجمركي، أرفع الحدود
وارجع الى حضن المرأة
الانسان ليس جميلاً
عندما نفتش جيوبه
ليس جميلاً،
عندما نسأله : أأنت يهوذا؟

بيروت ٨٣

وهن

لاريب فيكِ
في الضحى
قهوتنا
والمقعد الغريب
والشارع المجنون والصباح
أكاد حين أخطو أنكسر
لازهرة في عروة القميص
لاوداع
أكاد، ياحبيبتي أسقط من نفسي
الى الحطام.

بيروت ٨٢

قسمة

ساعات قليلة و ينتهي كل شيء
الى القديسين
الى الجبناء
الى المحبين واللصوص والاوغاد
الى القتلة
الى المغدورين
الى العاشقات
الى الذين صمتوا
والذين ملأوا الدنيا صراخاً
بالامس واليوم
وغداً لو تمكنوا
ساعات قليلة و ينتهي كل شيء
الشرير الى الجنة
والطيب الى جهنم !

بيروت ٨٣

قصيدة حب

في الحياة وفي الموت
أحبكِ
أنتِ سطوة اليقظة
تمرّد القلب
فوضى اليوم الابدي
الاشياء في التبدل

•

في الحياة وفي الموت
في نزق الجنون
وفي برهات الظلمة عند شرفة العدم
أحبكِ.
وفي الشارع المقفل بالحجارة والجند
وعلى مفترق الحيرة
أحبكِ.

•

القمر
بقلب وحيد
يدخل كل الغرف
وأنا
لن أستطيع
بحياة واحدة
أن أحبكِ.

وبروح أولى
بروح أخيرة، أعطيت
أفرط ورداتها
وأمتلك الابد

•

في الحياة وفي الموت
في حدائق الكراهية
وفي اليوم المريب
وعندما يقطف البشر ورودهم المسمومة
ويتبادلون الفؤوس والرصاص والطعنات
أحبكِ.
على فمي عشرة أقفال
وفي صدري تخفق السماء

في الحياة وفي الموت
وفي اليقظة المريرة

بيروت ٨٣

الذئب

— ١ —

أكتب قصيدة، أو أحيك مؤامرة،
ماالفرق بين القصيدة والتفاحة؟
أرسم زهرة، وشارعاً، ورجلاً،
ومسدسا في يدي
وقبل أن أصوب،
قبل أن أضغط على الزناد
أتناول الممحاة،
وأمحو كل شيء
وهكذا، تستمر الاعياد والجنازات والقبل
فقط، لو أعرف،
من هو الرجل الذي يطلق النار؟
لربما أغريته بعنقود عنب
بسماء متصلة الى يوم آخر

— ٢ —

سأبكي حتى يخرج المعلم من قاعة الدرس
والتلاميذ من المقاعد

وأمي من غرفة الانتظار
سأبكي حتى تنخلع قلوب النسوة العابرات في الشارع
وتسقط كسبرة الزجاج المتبقية في طرف الاطار
ويطل من نافذة كوخه
وعندما يتساءل الجميع
مابك، ياولد؟
سأغمز بعيني لرفاق المقاعد الاخيرة
فيهتفون :
الذئب وراء النافذة!

بيروت ١٨ / ٥ / ٨١

من مجموعة شعرية تصدر قريباً للشاعر باسم «مملكة الظل»

الاحتفال والمصادمة

من نص القصيدة الى نص المسرح

دراسة فى تجربة الشاعر عبدالرحمن المعاودة المسرحية

د ابراهيم عبدالله غلوم

مقدمـــة

تثير تجربة الشاعر عبدالرحمن المعاودة مع المسرح الكثير من الاسئلة الهامة، يتصل بعضها بطبيعة تجربته الشعرية على المسرح، و يتصل بعضها الآخر بطبيعة التجربة المسرحية الشاملة في البحرين والخليج العربي. إن هناك العديد من الدراسات النقدية التى تعرضت لعبدالرحمن المعاودة بالبحث، دون أن تقف عند جهود الشاعر في كتابة المسرحية الشعرية، أو أن تتساءل عن طبيعتها الفنية والفكرية.[١] وهناك العديد من الدراسات التى اهتمت بالمعالجة التاريخية للحركة المسرحية في البحرين، تقف بعيداً دون الاقتراب من صياغة الصورة الصحيحة لتجربة عبدالرحمن المعاودة مع المسرح.[٢] و بسبب ذلك ظلت الفجوة عميقة، ظاهرة تكشف عن أن جانباً كبيراً من جهود عبدالرحمن المعاودة لم يدرس، ولم يوثق، كما تكشف أيضاً عن أن فترة مزدهرة من عمر التجربة المسرحية في البحرين والخليج العربي لا تزال غير واضحة امام أي استبصار نقدي، وهي الفترة التى استطال فيها نشاط المعاودة مع المسرح سواء من خلال مدرسة الاصلاح الاهلية التى انشأها الشاعر في منتصف العقد الرابع من هذا القرن، أو من خلال نادي الاصلاح الخليفي، أو من خلال مدرسة الارشاد الاهلية التى أنشأها في ١٩٥١.

ولاشك بأن اكثر العوامل التى خلقت تلك الصورة غير المكتملة عن جهود عبدالرحمن المعاودة مع المسرح هي ضياع النصوص المسرحية التى كتبها، وغياب المعلومات المساعدة على توثيق صورة العروض المسرحية التى قام المعاودة نفسه باخراجها. الامر الذي جعل اغلب من تعرض لاعماله المسرحية بالتأريخ يكتفي بالوقفة العابرة المعتمدة على الاحكام العامة التى قد تفصح — حقيقة — عمّا في مسرحيات المعاودة من مؤشرات نموّ الفكرة المسرحية في ثقافة المجتمع العربي في البحرين خلال العقد الرابع والخامس من هذا القرن. بيد أن هذا الافصاح — من الوجهة النقدية — قد لايعنى لنا شيئاً ذا قيمة فنية أو اجتماعية. لانه لاينبع من وجود النص / العرض المسرحي، ولايتأسس من الادراك المباشر بالكيان المسرحى الذي استهدفه عبدالرحمن المعاودة.

ولانستطيع في هذه الدراسة ان نحرّر أنفسنا تحريراً مطلقاً من اشكالية الصورة غير المكتملة التى عوّقت على غيرنا رغبة الاقتراب المباشر مما قدّمه الشاعر المعاودة للمسرح في منطقة البحرين والخليج العربي. ولكن كل ما نستطيع ان نحاوله، هو أن نزيل قليلا من غبار تلك الصورة غير المكتملة. ذلك ان الاشكالية التى نشير اليها هنا ليس من السهل على الباحث أن يتجاوزها، مادام عبدالرحمن المعاودة نفسه لايذكر بيتاً واحداً من الشعر الذي نظمه على خشبة المسرح.[٣] بل ان ذاكرته الراهنة لا تعين على توضيح، أو اكتمال تلك الصورة. فضلا عن أن أيّاً من المعاصرين له ممن تعاون معه في جهوده المسرحية، أو ممن درس في مدرسته لايكاد يضيف شيئاً فوق مانعرفه من المعلومات الأولية عن أسماء المسرحيات التي عرضها، أو عن التاريخ الذي عرضت فيه. بل إن هذا التأريخ الذي يشير اليه أحد التقارير الرسمية، لايسلم من الاضطراب والتضارب: الأمر الذي يجعلنا — منذ البداية — لانسلّم بما جاء في كثير من الاشارات التاريخية التي أتت عليها الكتابات السابقة، لأنها لم تستند — اطلاقاً — على نموذج مسرحي صريح. ولا على وثيقة تاريخية مؤكدة.

وترتكز هذه الدراسة الاولية على أسس قد تكون في منجاة من الاصطدام المباشر باشكالية الصورة غير المكتملة التي أشرنا اليها منذ قليل، فهي — أولاً — لا تستهدف مجرد العرض التاريخي، ولا الاحاطة بما لم يحط به السابقون. وانما تستهدف جلاء فكرة المسرح عند عبدالرحمن المعاودة. ونعني بهذه الفكرة، الكيان المسرحي الذي يشكل نموذجاً فنياً لحالة اجتماعية شاملة، أو لظرف تاريخيّ عام. إن هذا الكيان هو نفسه الطاقة الدرامية المحددة في فعل نابع من الشعور الجمعيّ لمجتمع البحرين والخليج العربي في سنوات العقد الرابع والخامس من هذا القرن.

والسؤال الذي تطرحه هذه الدراسة لايفترض — بالضرورة — وجود كيان مسرحيّ محدد، ولا حتى امكان تحققه على نحو ما. وانما تبدأ الدراسة من النقطة التي تقضي بالسؤال التالي: هل يمكن القول بوجود كيان مسرحي محدد في تجربة عبدالرحمن المعاودة مع المسرح. واذا كان هذا الوجود ممكناً فما هي معالمه، وخصائصه الدالة؟. و يكتسب هذا السؤال شرعيته من ذات الاشكالية التي طرحناها في البدء، وهي التى تنحصر في عدم وجود النصوص المسرحية التى نظمها المعاودة شعراً، و يبلغ عددها تسع مسرحيات كما ستأتى الاشارة الى ذلك. إن هذا التفريط في توثيق مسرحيات

المعاودة يجعل من التعسف البحث عن كيان مسرحّى لتجربته. ومن ثمّ فاننا سنحترز كثيراً في اثارة القضية التى يحصرها السؤال السابق، بحيث اننا لن نتجاوز فكرة البحث عن امكانية، أو عدم امكانية الوجود، أو التحقق للكيان المسرحي موضع البحث في هذه الدراسة. ولمثل هذه الفكرة مندوحة للاستبصار بعد أن أعملنا جهداً لا تعوزه الدقة في سبيل العثور على نماذج من نصوص عبدالرحمن المعاودة المسرحية. ورغم الصعوبة التى اكتنفت سبيل هذا البحث الا انه امكن لنا الوقوف مع بعض المقطوعات المجتزأة التى يمكن لها أن تموضع لسؤالنا السابق مساراً ينأى بنا عن أيّ تفاصيل من شأنها أن تشغلنا عن الهدف الاساسى، وهو البحث عن فكرة المسرح في تجربة المعاودة مع كتابة المسرحية التاريخية.

أننا نقرّ بصعوبة دراسة فكرة المسرح عند المعاودة لابسبب يتصل بصعوبة تجربة هذا الشاعر، أو تعقدها، وانما بسبب اغفال توثيق هذه التجربة في وقت مبكر، الامر الذي جعل هذه التجربة مثاراً للحيرة، لانها تبدو ظاهرياً غنية بغزارة انتاجها، ولكنها لا تكاد تقدم بين يدىّ الباحث نصاً واحداً يمكن دراسته، ومقارنته مع غيره من التجارب المعاصرة كتجربة الشاعر ابراهيم العرّيض الذي كتب مسرحيتيّ «وامعتصماه» و «بين الدولتين». وقد حدثت هذه المشكلة للكثير من تجارب بعض كتاب المسرحية في الخليج العربيّ. ولكنها لم تحدث بهذا الاثر والحجم الذي لقيته تجربة عبدالرحمن المعاودة. فهو اكثر من اهتمّ بالمسرح من بين الشعراء المعاصرين في البحرين والخليج العربي. ومع ذلك لم تحظ مسرحياته الشعرية العديدة بأيّ قسط من الانتشار، لأن هذا الشاعر يكتفى بعرضها على المسرح دون أن ينشر منها شيئاً في كتاب. أو في صحيفة، وقد ظل معرضاً عن فكرة النشر هذه حتى بلغ الاعراض مبلغ الضياع والتفريط.

ولعل من غير المجدى البحث في الاسباب الخاصة التى تقف وراء التفريط في توثيق مسرحيات المعاودة الشعرية، لان ذلك لايتقدم بنا نحو هدف هذه الدراسة، بل إنه يشغلنا عن سؤالنا الجوهريّ، رغم أنّ ايّ باحث لايستطيع أن يحرّر الشاعر المعاودة من مسئولية ضياع تجربة هامة من تجارب الكتابة المسرحية في مجتمع البحرين والخليج العربي. بل إن اي باحث — أيضاً — بامكانه — أمام هذا التفريط الظاهر — أن يستوحى من اعراض المعاودة عن توثيق تجربته المسرحية في وقت مبكر جانباً من الحكم على هذه التجربة بما يقلّل من قيمتها المسرحية، والشعرية على السواء. إن كل ذلك — في تقديرنا — لايعدو كونه ملابسات لاينبغى أن يكون لها سلطان على الباحث لانها تخرج خروجاً بيّناً عن الرسالة التى يبلّغها النص المسرحى. وعن الفكرة المسرحية التى يفضى بها، ويخلق كيانها.

ومن الحق القول بأن لظروف الفترة التى تأسست فيها تجربة عبدالرحمن المعاودة مع المسرح دورها في التفريط بالنصوص المسرحية، فقد كان المجتمع لايقرُّ للمسرح بالاهميّة، والجدة اللتين يقرهما للشعر — مثلا —. ولم يكن في هذا المجتمع مؤسسات ذات وجود مسرحيّ مستقل، تحقق للمسرح وجهة مرجعية ثابتة، وانما كان المسرح خاضعاً لتخطيط الحركة التعليمية الرسمية بصفة خاصة. ومن ثمّ لم يكن المثقف الجاد في الاربعينات، والخمسينات يعوّل على دوره، وآثاره الاجتماعية. لقد كان يعوّل على مايقدم في الاندية، والمدارس الاهلية من أعمال مسرحية، لأنها

تمثل الامتداد الطبيعىّ للتحرك الشعبى آنذاك. ولذا يمكن ملاحظة أن النشاط المسرحى في الفترة المذكورة قد تطورت مؤشراته من خلال مسرح الاندية، ومسرح مدرستى العرّيض، والمعاودة اكثر مما تطورت في أية فترة سابقة.

ويمكن ملاحظة جانباً آخر أيضاً. وهو أن الاوضاع السياسية المضطربة في تلك الفترة فرضت سياسة رسمية رقابية حذرة، إنعكست على الحركة الثقافية في البلاد. لقد أوقفت جريدة البحرين التى أسسها الصديق المقرب من الشاعر المعاودة، وهو عبدالله الزايد. وظل مجتمع البحرين بلا صحافة حتى أواخر العقد الخامس الذي ظهرت فيه مجلة صوت البحرين. وهكذا فقد قدر لأغلب مسرحيات المعاودة أن تعرض في فترة غياب تام للصحافة. وفي جوّ يسوده الترقب والتوتر السياسى الناشىء من تزايد نشاط الحركة الوطنية. ولم يكن ذلك يساعد على وجود المناخ الملائم لتوثيق الاعمال المسرحية الطويلة. بل لقد كان يساعد على اثراء قصيدة المناسبة الوطنية، أو قصيدة النقد اللاذع للاوضاع الاجتماعية المتخلفة.

وأيّا مّا كان الامر، فان لهذا الظرف الاجتماعي / السياسي الذى فرض صمت الصحافة، ودفع لغياب التوثيق، والنشر صلته غير البعيدة بمعرفة السياق الذي إستنبت فكرة المسرح عند المعاودة، وماسندركه عند مانقترب أكثر من تجربة هذا الشاعر مع المسرح. هذه التجربة التى نراها تصبّ من مضمون فكرتين أساسيتين، تمثلان النموذج الفنى للفكرة المسرحية عند المعاودة: الاولى نجدها في دروس الانفعال بالفكرة الاسلامية / العربية. والثانية نجدها في دروس الانفعال بالفكرة العروبية.

الفكرة .. من الانفعال بالفكرة الاسلامية / العربية

الدرس في احتفال المناسبة

لامفرّ من الاقرار بحاجتنا الدائمة للرجوع الى قصائد عبدالرحمن المعاودة من اجل البحث، والتأصيل للفكرة المسرحية عند هذا الشاعر. وذلك لسبب ظاهر، وهو قلّة النماذج المسرحية الصريحة التى من شأنها أن تؤسس الوجود الفني / الدراميّ المباشر للفكرة المسرحية عند الشاعر. وفوق ذلك فاننا ننطلق من منظومة حكم ثابت تجلّيها المطالعة الاولى لتجربة المعاودة الادبية وهى أن الاساس الآيديولوجىّ لقصائد المعاودة التى نظمها في المناسبات الدينية والوطنية هو نفسه الاساس الايديولوجى الذي أطلق للمعاودة وثبته الشعرية في أعماله المسرحية. ومن ثمّ فان الاستعانة ببعض من أشعار المعاودة مسألة لاغناء عنها. إنها مع دراسة اي شاعر مسرحى كأحمد شوقى — مثلا — أو غيره تعتبر ضرورة منهجية، فما بالك بالمعاودة الذي تثير تجربته المسرحية اشكالية «الصورة غير المكتملة».

لقد ضمّ كل من «ديوان المعاودة» و «لسان الحال» الكثير من القصائد المندرجة تحت تصنيف قصائد المناسبات. وقد تواكبت فترة كتابة هذه القصائد مع الفترة التى نظم فيها

مسرحياته. ولا نبالغ ان قلنا بأن سياق المناسبة الذي استولد جلّ قصائد الديوانين لم يكن يغترب عن السياق الذي استولد أغلب مسرحياته. ذلك أن هذا الشاعر حين نظم مسرحياته اختار لها موضوعات عامة، ذات صلة بالاحداث الكبرى كما سيأتي بيان ذلك. هذه الاحداث كانت بمثابة المناسبات، لانها تثير ماتثيره المناسبات من مشاعر قومية، أو دينية، والشاعر المعاودة يقرّ بأن مفتاح نظمه للشعر عامة انما هو المناسبة أو الذكرى، فهو يقول: «و يقولون عنى أيضاً اننى شاعر المناسبات أرادوا بها نقداً، واعتبرها لى شرفاًوحمداً فلا يسمع لى شعر الا اذا اهتاجت العاطفة لذكرى دينية، أو موسم قوميّ أقف فيه بين جموع الناس منادياً بالاصلاح مذكراً بالماضي السعيد، مجابهاً بالحقائق التى لاغبار عليها خدمة لديني، وتفانياً في سبيل رفعة شأن قومى»(٦).

إن العودة الى قصائد الديوانين المذكورين تكشف الى أي مدى ارتبطت فيه القصيدة عند المعاودة بالمناسبة الدينية أو القومية لدرجة اصبحت فيها عواطف الشاعر مندغمة في مضمون المناسبة ذاتها رغم أن المعانى التقريرية ذات الخطاب العالى النبرة التى تزخر بها القصائد تكاد توحى بغياب ذات الشاعر. لانها تتكرر في قصيدة يقولها بمناسبة العام الهجري، واخرى بمناسبة المولد النبوى..أو أنها تتكرر ــ بالضرورة ــ بحكم تكرار المناسبة الدورى التى ترتبط عادة بتاريخ محدد (العام الهجري ــ المولد النبوي ــ الاسراء والمعراج ــ تقسيم فلسطين ونحو ذلك).

وأخطر مابعثته تلك المناسبات في تجربة المعاودة الشعرية هو أنها جعلت لانفعالاته بالفكرة الاسلامية / العربية اطاراً جاهزاً. بحيث أن شكل القصيدة لم يكن يخرج عن فكرة ربط الحادثة التاريخية المجيدة بما فيها من دلالات التخلف والهزيمة، وما دمنا نقرن أثر المناسبة في منوال قصيدة الشاعر بأثر الحادثة التاريخية العامة التي يلتفت اليها المعاودة على المسرح فان من المشروع لنا أن نقارن بين مضمون «المناسبة» باعتبار فعلها المباشر في نموذج القصيدة عند المعاودة، و بين مضمون «الحادثة التاريخية» العامة باعتبار أن المسرحية التاريخية / الشعرية هي النموذج الفني لهذا المضمون، فما دام كل من المضمونين يستند على موضوع مستمد من التاريخ فان المقارنة لابد أن تبعث على مقاربة انفعالات المعاودة مع الفكرة الاسلامية / العربية بنموذجها المتشكل على المسرح.

لسنا في حاجة للتوغل كثيراً مع اثبات أو بحث تفاصيل الاتجاه الفنى العام لنمط القصيدة عند المعاودة. إذ تكفى الاشارة هنا إلى أن عبدالرحمن المعاودة شاعر كلاسيكي النظم، رومانسى العقيدة (منظومة الاسلام) والوجدان (الوحدة الوطنية والقومية). وقد جاءت هذه المزاوجة فيما نظم من الشعر أثراً من آثار الظرف التاريخي الذي مرّت به الحركة الوطنية / الاصلاحية في سنوات العقد الثالث والرابع من هذا القرن. إذ كانت اللغة الشعرية المنظومة، الملتزمة بمنهج القصيدة العربية القديمة رمزاً للابقاء على النموذج العربي الاسلامي بعقلانيته التقليدية. في حين ظلت المنظومة الاسلامية، وفكرة الوحدة الوطنية / القومية مثلا اعلى للاحياء والبعث، وسياقاً للخلاص من الهزيمة والتخلف. ومن ثَمّ كان لابدّ لتجربة شاعر تتفاعل في داخله مثل هذه الرموز أن تلقى تجربته الشعرية بكل ثقلها في المناسبات الدينية / القومية. مؤازرة للحركة الوطنية، وداعية للاصلاح الاجتماعى.

والمزاوجة السابقة تمثل اساساً ايديولوجياً لتجربة عبدالرحمن المعاودة الشعرية، ولشتى أنماط ممارساته الفكرية أيضاً. وإن كانت فى سنوات العقد الخامس قد بدأت تتخفف من خليط المنظومات الفكرية المتعددة كما سنتبين ذلك من النموذج المجتزأ من مسرحية «يوم ذى قار» فيما بعد. ويمكن لنا أن ندرك كيفية انعكاس مضمون المناسبة في نمط القصيدة عند المعاودة من أحد الامثلة التى يقول فيها بمناسبة ذكرى الاسراء والمعراج بعد أن يصف كيف سرى الرسول وكيف أعرج به:

والمسلمون على علاتهم بهم ... للعبقرين والافذاذ انصار
ياليتهم يا اقال الله عثرتهم ... لم تغض منهم عن العلياء ابصار
لو قست حاضرهم يوماً بغابرهم ... لهالك الامر وانتابتك أفكار
هذا زمان به الاهواء جامحة ... تجتاحنا فيه أهوال وأخطار
ونحن لاعدة للخطب أوعدد ... على الوئام ولا مال ولا جار
أربا عنا بكنوز الارض زاخرة ... لكن أفكارنا ياصاح أصفار
وشرعنا بالهدى والرشد يأمرنا ... لكن شيطاننا بالغيّ أمّار
كأننا غرباء في مواطننا ... وللغريب بها فضل وإيثار
واهاً على عهد أسلاف لنا نفروا ... قدماً فدانت لهم في الارض أقطار
يافتية اليوم عهد في رقابكم ... بأن تسيروا على النهج الذي ساروا
وتستمدوا من الذكرى وروعتها ... عزماً ان شامخ الاطواد ينهار
وحققوا الوحدة الكبرى فقد كثرت ... لها المساعي ولما تجن أثمار
متى نرى المغرب الأقصى الى عدن ... قد وحدت منه بلدان وأمصار
متى نرى الراية الكبرى تظلله ... متى يؤلف جيش منه جرار (٧)

في هذه القصيدة ــ كما في غيرها من قصائد المعاودة ــ يقترب الشاعر من خمسة عناصر رئيسة نراها ترتبط بسياق المناسبة، وتتجسد من فكرة استدعائها بالضرورة. فالعنصر الاول هو مناسبة الاحتفال التي اقتضت من الشاعر أن يجتمع بجمهور من الناس، وفي مكان مهيأ للارتياد من أجل الحفل، وهونادي العروبة، ومن أجل التأمل في ذكرى تثير الكثير من الأفكار والمشاعر، وتشغل اهتمام جماعات كبيرة من الناس وهي ذكرى الاسراء والمعراج. فالمناسبة اذن لا ترتبط بالشاعر وحده، ولا تبحث في ذاته المفردة، وانما هي ترتبط بالجماعة، وتنقّب في الدلالة «الكلية» أو الشاملة. وهذا مايجعلها أدعى للاقتراب من عنصر الاحتفال بما يدل عليه الاحتفال ــ عادة ــ من تجسيد لسوسيولوجية المكان المسرحي.

والعنصر الثاني الذي يجري في سياق مناسبة القصيدة السابقة، هو مصادمة الحاضر بالماضي. وهو العنصر الذي سيجد امتداده الطبيعي في مسرحيات المعاودة التاريخية في حين أن دوره

في قصيدة المناسبة عند هذا الشاعر لايمكن أن يكون بالعمق الذي تطرحه الدراما التاريخية عادة. لانه محاصر هنا بنمط قصيدة المناسبة. وخاصة بما فيها من دواعي التحفّز، أو قيود تقاليد الحفل. ولذا لا تتجاوز المصادمة ذلك الجانب المحدد في إثارة المفارقة التاريخية المحزنة للواقع العربي، المتمثلة في أن لحاضر الأمة الاسلامية / العربية ارزاء لا تحتمل أمام الذكرى المجيدة لماضي هذه الأمة:

لوقست حاضرهم يوماً بغابرهم — لهالك الامر وانتابتك أفكار
هذا زمان به الاهواء جامحة — تجتاحنا فيه أهوال وأخطار

إن العنصرين السابقين حقيقان بتجسيد فكرة المسرح. ولكن ليس في اطار شروط نمط قصيدة المناسبة. انهما مؤهلان لكسر هذا الاطار، والتجسيد من ثمّ في اطار آخر مختلف كل الاختلاف. فالأول هو العنصر الرابط بين الجماعة، والمادة التاريخية المتمثلة. والثاني هو العنصر الفاعل للفكرة الدرامية الجوهرية وهي الصدام أو التناقض.

أما العنصر الثالث فهو السلفية، واللواذ بالماضي، ذلك أن مفارقة التصادم بين الحاضر والماضي انما ترجح كفة الماضي، وتجعله أثقل سلطاناً، وتأثيراً على وجدان المعاودة، بل انه كلما تعالت قامة الماضي في تلك المصادمة كلما صغر الحاضر، وازداد ضآلة، ولذا لايتمثل البديل عن الحاضر إلاّ في الماضي :

واها على عهد أسلاف لنا نفروا — قدماً فدانت لهم في الارض أقطار
يافتية اليوم عهد في رقابكم — بأن تسيروا على النهج الذي ساروا
وتستمدوا من الذكرى وروعتها — عزماً إن شامخ الاطواد ينهار

ومرد اقتران السلفية بالمناسبة هو انتماء موضوع المناسبة عادة للماضي. بحيث أن الشاعر لايقدم على التفاعل أو المشاركة فيها الا باعتناق منظومة أو مواضعة الماضي في المناسبة، ان المناسبة في حد ذاتها تنطوي على تقليد سلفيّ، لانها تقتضي ــ بالضرورة ــ الالتفات الى ماحدث لاإلى ماهو حادث، أو ماسيحدث. وهي تعني العودة لا التقدم، والتكرار والمحافظة لا التجدد والاستحداث.

والعنصر الرابع هو نبرة الحكمة، والخطابة التي تزداد حدتها ضمن الشروط المقتضية لوجود جميع عناصر المناسبة. والقصيدة هنا ــ وخاصة عند المعاودة ــ عرضة للاندماج في فعل من التأمل والتحريض، لان أجواء المناسبة المكتنزة بالجلال والمهابة، والعظمة والاحترام تكاد تقدم مادة التأمل والحكمة جاهزة:

أربـاعنا بكنوز الارض زاخرة — لكن أفكارنا ياصاح أصفار
وشرعنا بالهدى والرشد يأمرنا — لكن شيطاننا بالغيّ أمار
كأننا غرباء في مواطننا — وللغريب بها فضل وايثار

وعلى هذا النحو فان الشاعر يتخذ من المناسبة فرصة مواتية لاسقاط أسباب التخلّف

والتبعية، والضلال على موضوع المناسبة. الأمر الذي يثير مجال اشتقاق المعاني الخطابية، ذات المغزى الاخلاقي المباشر. وهو مايهيّء قصيدة المناسبة تهيئة كاملة لاستيعاب العنصر الخامس، وهو تمثل الدرس الاخلاقي، واستهدافه أو البرهنة على ضرورته من خلال مجمل العناصر السابقة التي أوجدتها المناسبة.

ولامراء في أن المضمون الاساسي للمناسبة انما هو درس اخلاقي شامل، ربما تصل درجة التوسع فيه الى الحدّ الذي بلغته قصيدة المعاودة السابقة عندما باتت مناسبة الاسراء والمعراج مثاراً للدعوة الى الوحدة الوطنية / القومية:

متى نرى المغرب الاقصى الى عدن   قد وحدت منه بلدان وأمصار
متى نرى الراية الكبرى مظللة   متى يؤلف جيش منه جرّار

هذا الدرس الذي تستقصيه قصيدة المناسبة انما يوازي فكرة «المناسبة» الباعثه لنمط القصيدة في سياقها. واذا شئنا الدقة يمكننا القول أن المناسبة هي سؤال الشاعر، والدرس هو جوابه. أو أن المناسبة هي الفعل المتحقق للمثل الاعلى، والدرس هو دعوة لتحقيق نفس الفعل، أو التمثل بآثاره مرة أخرى.

و بامكاننا الآن ــ التأكيد على أهمية العنصر ين الاولين : الاحتفال والمصادمة لما يدخرانه من امكانيات التأسيس لاي كيان مسرحي محتمل الظهور في تجر بة عبدالرحمن المعاودة، إن هذين العنصر ين هما خط الا تصال الاول بالتجر بة المسرحية الحقيقية لهذا الشاعر، ولا نعني بذلك إطلاقاً للقول بتحقق فكرة المسرح في قصائد المناسبات التي نظمها المعاودة في ديوانيه المطبوعين، وانما نعني بذلك أن البحث عن فكرة المسرح عند هذا الشاعر انما يبدأ من البحث عن نمط قصيدة المناسبة.

وأبلغ مؤشرات الاحتراز السابق هو أن قصيدة المناسبة قد اقتضت وجوداً قو ياً لعناصر مضادة لفكرة قيام المسرح، أبرزها العنصر الذي يقضي بالانتماء للماضي، والانحياز للسلف. وكذا العنصر الخطابي، أو العنصر الذي يستقصي ميكانيكية الدرس الاخلاقى الجاهز، كل ذلك يبعث على تجسيد المناسبة (وهو موضوع تاريخي في الأصل) في نمط مضاد لأي شكل مسرحي تنبىء به العناصر الأخرى التي أتينا على ذكرها.

إن فكرة المسرح لايمكن أن تجمع في احشائها بين ماهو مضاد لها، وماهو باعث عليها، ومستدع لوجودها. انها إما أن تتحقق جوهر ياً في فعل مكتمل بالطاقة الدرامية، واما ألا تتحقق على نحو كلّي. ولذا فان الخليط السابق من العناصر لايفترض وجوداً لشكل مسرحي مستقل، وانما يفترض وجود نمط قصيدة المناسبة التي كانت انعكاساً للظرف التاريخي الذي مرّت به الحركة الوطنية / الاصلاحية في احدى الفترات الحالكة عندما كانت تمتزج فيها العديد من المنظومات الفكر ية، دونما وضوح أو استقلال لنزعة مّا دون أخرى. وما العناصر السابقة المتضار بة الدلالة الا مؤشر ذلك الانعكاس.

لامنـاص اذن ــ مـن التـأكيد على اننا لانكسب عنصري الاحتفال، والمصادمة قيمة أكبر مـن قيـمتـهـمـا الـطبيعية التي يفرضها نمط قصيدة المناسبة. لاننا انما ننوّه بهذين العنصر ين في هذا الـنـمـط من أجل اثبات احدى الامكانيات المنهجية المحتملة، وهي امكانية القول بوجود ظلال من فـكـرة المـسرح عـنـد المعاودة في قصائد المناسبات، أو امكانية القول أيضاً ــ بأن معظم مسرحيات المعاودة التاريخية، إنما هي امتداد متطوّر لنمط قصيدة المناسبة في تجر بته الشعر ية.

الدرس في مسرحة الحادثة التاريخية

لا تزال المقاربة التي ننشدها غير مكتملة لان المقارنة التي ننصت اليها لم تكتمل بعد رغم أهمـيـة الطابع العام الذي نستخلصه من نمط قصيدة المناسبة عند المعاودة. لابدّ من التوجه المباشر نحو نمط الـتـشكيل المسرحي للحادثة التاريخية التي ينتخبهاهذا الشاعر، ولن يتأتى لنا ذلك الا بالوقوف مع نصوص، أو نماذج صريحة الدلالة بالفكرة المسرحية المستقصاة.

تـشير الـصـفـحـة الاخيرة من ديوان «لسان الحال» الى قائمة مؤلفات عبدالرحمن المعاودة، فـتـذكـر لـنـا سـبـعـة أعـمـال مـسرحية، تستمد موضوعاتها من التار يخ وهي «عبدالرحمن الداخل» و«الرشيد وشارلمان» و«سيف الدولة بن حمدان» و«المستعصم بالله» و«جبله بن الايهم» و«العلاء بن الحضرمي أو دخول أهل البحر ين في الاسلام» و«يوم ذي قار» وهناك مسرحيتان لم تشر اليهما الـقـائـمـة الـسـابقة، ولكن المعاودة نفسه يذكرهما لي: الأ ول «سقوط بغداد أوهولا كوخان» والثاني «أبـوعـبـدالله الـصـغير»[٨] وهـي المسرحية التي تشير بعض المراسلات التي عثرت عليها بين المعاودة والمـعـتـمـد السياسي في البحر ين الى أنها عرضت في ١٢ / نوفمبر ١٩٤٣ على مسرح نادي البحر ين بالمحرق. [٩]

لـقـد رأينا فيما سبق مدى احتفال المعاودة بالماضي في نمط قصيدة المناسبة، في الوقت الذي لـم يـسـتـطـع هذا الاحتفال «السلفي» أن يحرر الشاعر تماماً من نزعته الوطنية، المخلصة. بيد أننا في الاعـمـال المـسرحـيـة الـتـي أشرنا اليها نلاحظ منذ الوهلة الاولى انتقالا ظاهراً في كيفية الاحتفال بـالمـاضي. فـبـعـد أن كان مجرد ذكرى تثب بأفكار الشاعر نحو كل الجهات دون أن يكون لها كيان محدد. أصـبـحـت هـنـا حادثة تاريخية، محددة الزمان والمكان، ومرتبطة بهدف يجعل الحادثة، وكأنها رقعة من التار يخ حقاً. ولكنها منتخبة من أجل أن تكون دالة؛ إمّا على الانتصار، أو السقوط. ومثيرة إمّا لماض اسلامي / عر بي، أو لماض عر بي مستقل.

ومـا مـن شـك في أن المعاودة مع سياق «المناسبة» لم يستطع أن يمتلك حق اختيار الحادثة الـتـي ير يدها لصياغة الدرس، أو المغزى. بينما هومع التار يخ الاسلامي / العر بي باعتباره مسيرة حـضـار يـة، مـتـصـلـة، ومتقدمة قادر على أن يحدد نقاط ارتكاز قد لا تبلغ دقتها مبلغاً ملائماً لشكل الـدرامـا الـتـاريخـيـة. ولـكـنها تعينه بلا ر يب على أن تضعه في مواجهة مباشرة لحادثة تاريخية معينة، يخـتـارهـا تلقائياً من أجل تحقيق نزعة فردية / جماعية، ربما لم تكن قصيدةالمناسبة قادرة على تحقيقها كلية.

المسرحية التاريخية ــ اذن ــ ومن خلال العناو ين التي أتينا على عرضها ــ تحقق تحولاً هـائـلاً للملامح البدائية الاولى التي كانت عليها فكرة المسرح في ذهن المعاودة. فقد جعلت للحادثة المحتفي بها مجالاً درامياً يجسدها. ثم أنها دفعت الشاعر نحوفتح جديد، وهو أن يحقق لفرديته حر ية أن يختار الحادثة، بعد أن كانت الحادثة / المناسبة هي التي تخضعه، وتشد اهتمامه. ومنذ هذا التحوّل تبدأ المادة التاريخية تكتسب حضوراً في ذاكرة المعاودة يجعلها قابلة للتمسرح، أو التشكل كفكرة مسرحية، فهل تتجه هذه القابلية متوغلة نحو تعميق نقطتي التحوّل السابقتين؛ (الطاقة الدرامية المجسدة للحادثة، والحر ية الفردية المحققة للذات) بحيث يؤدي ذلك الى وضوح فكرة المسرح، ونضج أسسها، ومفاهيمها. أم انها تصطدم بعناصر مضادة كما حدث في نمط قصيدة المناسبة؟

يمكن لنا أن نعرض لمثالين تتخللهما الاجابة الصريحة على السؤال السابق، رغم كونهما مجتزأين من مسرحيتين. ولكن اذا كان لكل منهما دلالة مبتسرة، أو ناقصة، فان جماع مايدلان عليه كاف للتوصل الى بعض النتائج الهامة في كيفية تشكيل المعاودة للفكرة المسرحية من وهج دروس التار يخ الاسلامي / العربي. ونستمد المثال الاول من مسرحية «صقر قر يش أو عبدالرحمن الداخل» وهو عبارة عن مقطوعة شعر ية كاملة، وردت في «ديوان المعاودة» المطبوع في ١٩٤٢؛ على لسان شاعر يمدح الأمير عبدالرحمن الداخل و يقول فيها:

سلو ربّه الخالين عن كبدي الحرى ... وعن لوعتي في الحب فهي بها أدرى
سلوها عن الصبّ المعذّب في الهوى ... وعن قلبه العانى وعن عينيه العبرى
يمثلها شوقى اليها قريبة ... اكاد لذاك القرب أن ألثم الثغرا
ومن دونها البيد القفار وهو لها ... وقوم بذاك الحيّ ترمقني شزراً
أحب التى فى وجهها البدر ماثل ... كأن إلـه العرش انشأها درّا
إذا ماشت تيهاً وأبطرها الهوى ... تخال بخدّيها السماكين والشعرى
أمامة اما الشوق فهو مجسّم ... بحالى فما أسطيع مالكتى صبرا
أمامة انى إن طمعت بحرة ... كريمة قوم فانظرى تجدى حراً
وإن أعجز الاقوام مهرك إنني ... لممّن إذا راموا المنى دفعوا المهرا
ألم تعلمى أنى أيمّم سيّداً ... إذا جاد غيثاً فى السماحة أوبحرا
أيمّم ميمون النقيبة اسمه ... بقائمة الاسماء كان هو الطغرا
بنى عبدشمس شدتم المجد عالياً ... فحزتم بما شيّدتم المجد والفخرا
وكنتم منار الشرق طيلة عزه ... وأيامكم فيه محجلة غرّا
وما عرف الاسلام بعد محمد ... وأصحابه إلاكم ابداً ذخرا
و ياأيها المولى الذى خط سيفه ... من المجد فى تار يخ أندلس سطرا
أتيت اليها مستعيضاً بهمّة ... ونفس عصامى عن العسكر المجرا
فجددت فيها ملك مروان بعدما ... غدا عقده فى الشام وأسفى نثرا
لتهنأ بما أولاكه الله انه ... لملك به الخيرات دائمة تترى» (١٠)

إن مجيء مشهد المقطوعة الشعرية السابقة في مسرحية «عبدالرحمن الداخل» يعكس في هذه المسرحية وجوداً بيّنا لبعض مظاهر نمط قصيدة المناسبة، فالانتماء الحقيقي لمشهد تلك المقطوعة انما هو لاسلوب عبدالرحمن المعاودة الشائع في المدح، والاعتزاز بالشخصيات التاريخية، والمناسبات القومية. الأمر الذي جعل الشاعر يضمها ـ بالفعل مع جملة قصائد المدح والمناسبات التى اشتمل عليها الديوان.

ومن السهل اكتشاف صلة الرحم القوية بين تلك القصائد، ومشهد المقطوعة السابقة. فالشاعر الذي يقف مادحاً الامير، انما يلهج بلغة عبدالرحمن المعاودة. الذي تزيّى (اي المعاودة) بزيّ ذلك الشاعر، وجعله يقوم بتمثيل الدور الذي طالما لعبه في قصائد المناسبات. ومن ثم راح يعبر على لسانه عن منظومة النزعة القومية التى طالما إفتتن بها في تلك القصائد. وهي المنظومة التي أطلقها تيار الحركة الوطنية في الأربعينات والخمسينات، وبنى عليها استراتيجيته، وجعلها صنواً لامة متوحدة، متحررة متجددة المجد.

وينهض أساس تلك المنظومة على أن الخلاص من اغلال التبعية، وأشكال التخلف، والتمزق انما يكون بتمثل النهضة العربية / الاسلامية في مثالها الاعلى الذى حققته فترات الانتصار، والازدهار التى مرّ بها العرب والمسلمون. ويؤكد المعاودة باستمرار على أن سبيكة هذا المثال لايمكن لها أن تصمد عندما يتمّ فصل ركن الرابطة الدينية المشتركة عن ركن الرابطة العرقية (القومية العربية). بل إن صمود المثال يتجلّى بتمثل الصلة العضوية بين الركنين. هذا التأكيد رغم موافقته لاهداف الحركة الوطنية / الاصلاحية التى يتفاعل معها المعاودة، إلاّ أنه مصحوب على الدوام بانحياز ظاهر لركن العروبة، ولدروس انتصاراته المسّجلة فى كثير من الحوادث التاريخية الكبرى. وآية ذلك انه يقول في مشهد الشاعر الذى يمدح عبدالرحمن الداخل.

بنى عبدشمس شدتم المجد عاليا … فحزتم بما شيّدتم المجد والفخرا
وكنتم منار الشرق طيله عزه … وأيامكم فيه محجلة عزا
وماعرف الاسلام بعد محمّد … وأصحابه إلاكم ابداً ذخراً

وليس من العسير علينا أن ندرك بأن «مثال النهضة العربية / الاسلامية» في الابيات السابقة يرتكز على اشتراط العروبة / القرشية لنهضة الاسلام، فقد نسب المجد الاسلامى العزيز الى بنى عبدشمس أولا ثم صاحب ذلك بصياغة اكثر قوة (استخدام الاستثناء) تستغرض حصر الانجاز الاسلامى في الركن العربي / القرشي. وهذا ـ بدون شك ـ اتجاه «كواكبى» يجعل من المعاودة خدينا مباشراً لفكرة عبدالرحمن الكواكبى التى كانت تشترط للواء الخلافة «إقامة خليفة عربي قرشي مستجمع للشرائط في مكة». (١١)

ولاتخلو قصائد «ديوان المعاودة» التى ارتبطت بالمناسبات المختلفة من الاستمرار في تزويد المتلقى بتحديدات حاسمة، ومغلقة للمنظومة السابقة، وكأنه يفترض في هذا المتلقى جوهراً لم

يستيقظ أبداً، وماعلى هذه التحديدات التى تأخذ صفة الاحكام الثابتة إلا أن تلعب دور المنبّه، أو الخطيب المندفع لحماية الواقع عن طريق الدعوة الى استبداله بنهج السلف[١١] ومنظومة الماضى. إنه يصحبنا الى النظر اليه في مثل هذا الدور في احدى قصائد «ديوان المعاودة» التى حيّا بها العام الهجرى ١٣٥٩هـ. وفي قصيدة أخرى بعنوان «مجد العرب السالف» يستعذب دوره السابق فيشبع نفسه بهذا الاطلاق المفعم بالانحياز الى الرابطة العربية:

«إذا قيل من للدين والحجى ... ومن ملكوا الدنيا جميعاً ومن شدوا
أشير إلى عدنان والله شاهد ... بأنهم خير الانام إذا عدوا» (١٢)

ولا نعتقد ان المضمون القومى وحده هو الذي يحرر انتماء مشهد المقطوعة السابقة الى نمط قصيدة المناسبة، بل أن كيفية تجسيدها لذلك المضمون تصلها بأغلب العناصر التى رسمنا وجودها في قصيدة المناسبة فيما سبق. ذلك أن المقطوعة نفسها انما تؤدى في المسرحية في سياق مناسبة احتفال عبدالرحمن الداخل بالنصر، وفتح الاندلس، بحيث انها لا تتخلى عن كونها قصيدة مناسبة خالصة، ممثلة على المسرح. ومن ثم كان من الجائز القول بأن مثل تلك المقطوعة انما تجعل أجواء مسرحية «عبدالرحمن الداخل» مشكّلة من أجل الاحتفاء بالماضي، ومافيه من امكانيات الزهو القمينة بأن تضع النهج السلفّى عند المعاودة في اطار مبهر بالمادة التاريخية المزخرفة.

المثال السابق إذن يحّرض رغبة مؤكدة، تذهب الى أن مسرحيات المعاودة لم توظف فكرة الاختيار المتاحة لتجسيد الماضي، لأن هذا الاختيار يرتد الى خضوع، وعبادة للتاريخ؛ ورغم أن هذا الخضوع يحقق للمعاودة جانباً من ذاته القومية، الا ان هذا التحقق لاينعتق نحو التبلور كفكرة مسرحية ناضجة التشكل، وانما يظل مشدوداً من تلابيبه نحو نمط قصيدة المناسبة. ومشهد المقطوعة الشعرية الذي أتينا على عرضه يكشف عن أن جانباً غير هيّن من نص «عبدالرحمن الداخل» انما يدين في كيفيته المسرحية المحدودة لكونه امتداداً ظاهراً لنمط قصيدة المناسبة.

والمثال الثاني نستمده من مسرحية «العلاء بن الحضرمى) أو دخول أهل البحرين في الاسلام. التى عرضتها مدرسة الارشاد الاهلية بالاشتراك مع نادي الاصلاح في عام ١٩٥١.[١٣] وهو أكمل الامثلة التى نهتدى اليها من تجربة المعاودة مع كتابة المسرحية التاريخية، وأكثرها ابرازاً لطريقته في استلهام الحوادث التاريخية، واستدعائها على خشبة المسرح. ولما كانت التجربة المسرحية لهذا الشاعر غير موثقة كما أشرنا الى ذلك مراراً فاننا سنجد لدى القارىء مسوّغاً لعرض المثال كاملاً دون اختصار. ونحن لن نزيد على أن ننقل النص من مجلة صوت البحرين التى حفظت هذا الجزء اليسيرعلى النحو التالي:

«يستعد الاستاذ عبدالرحمن المعاودة لتمثيل مسرحية «دخول البحرين في الاسلام» وهي سادس مسرحية شعرية يؤلفها وننشر فيما يلي مقتطفات من هذه المسرحية تنويهاً بها:—

الفصل الاول: أهم شخصياته المنذر بن ساوىء ملك البحرين آنذاك والمثنى بن حارثة الشيبانى

وقيس بن عاصم المنتصرى ثم الجارود والحطم، والاخيران من ذوى قرابة الملك، واغلب هذا الفصل محاورات في أمر دعوة الرسول صلى الله عليه وسلم الى الاسلام بين محبذ ونافر، ثم وصول العلاء بن الحضرمى الى الملك المنذر موفداً بكتاب رسول الله ومبادرة المنذر إلى اعتناق الاسلام وقومه.

الفصل الثاني : نفس الشخصيات المذكورة وقد ارتدوا عن الاسلام بعد وفاة رسول الله و وفاة المنذر بن ساوىء أيضاً، وقد بايعوا أحد أبناء الملوك المناذرة واسمه المنذر بن النعمان واليك قطعاً من حديثهم:

الحطم: مخاطباً قومه

بنى بكر ماأنتم عبيد لتدفعوا　　زكاة فما هذى سوى جزية أخرى
لقد مات والينا ومات نبيّهم　　وقام أبو بكر بهم يطلب الأمرا
وهذى هي البحرين نحن حماتها　　فما بالنا نعطي ضرائبها الغيرا
بنى بكر مابكر أبوكم إذا إنثنت　　عزائمكم ....

قيس بن عاصم : ياحطم لا تبعث الشرّا

أرى أننا ياحطم بتنا على الهدى　　فلا تدع الاقوام تلتمس الكفرا
شرائع هذا الدين دين محمد　　وجدنا بها كل الفضائل والخيرا

الحطم :

أبا قيس مابكر بن وائل أعبد　　وليس بهم ياقيس من خلّة نكرا
فكيف تريد اليوم ندفع جزية

قيس :　　زكاة هداك الله لا تقلب الأمرا
فما نحن ذميون ندفع جزية　　ولكن حنيفيون نلتمس الأجرا
إذا قام من بعد النبى صحابة　　فانهم يبنون دولتنا الكبرا

الفصل الثالث : العلاء بن الحضرمى مقبل بجيشه لقتال المرتدين من أهل البحرين وارجاعهم الى الاسلام، فالتقى به في مخيمة قيس بن عاصم المنتصرى قبل وصوله الى البحرين، ويخاطبه في أمر قومه و يسأله الرأفة بهم.

قيس : (مخاطباً العلاء)

يا أيها القائد الميمون طالعه　　اغوى بنى بكر في البحرين شيطان
فارفق بهم يارعاك الله وابدلهم　　عطفاً فكم طوع الاقوام إحسان

العــــلاء :

ياقيس نحن حماة الدين رائدنا — في الناس عدل وأنصاف وغفران
هذا أبو بكر بعد المصطفى اجتمعت — لـه الحجاز ولم تخذله قحطان
خليفة لنبيّ الله مضطلع — بهديه كله عزم وايمان
وعن قريب باذن الله تشهدنا — في الخافقين لنا سبق ورجحان
والله اكبر قد نادى الاذان بها — شرقاً وغرباً واهل الكفر قد بانوا

الفصل الرابع : في هذا الفصل اشارة الى معجزتين حدثتا للعلاء يرو يها التار يخ العربي وأولهما عبور المسلمين البحر وهو شيء لم يألفوه. والثانية هى أنه عندما كان الجيش الاسلامى يجتاز الدهناء نَفَرت منه الابل بالماء والزاد وهم نيام في غسق الليل فأصبحوا وقد استقبلتهم الشمس بوهجها فأيقنوا بالهلاك. فدعى العلاء والجيش خلفه واستجاب الله الدعاء إذ بعد قليل أظلتهم السحب وأمطرتهم وابلاً من المطر وفيما يلي التلميح عن هاتين المعجزتين:

الجارود (مسائلا العلاء) :

أهل شاهد هذا الجيش قبل اليوم من بحر — وهل قد جزتمو البحر من قطر الى قطر
لقد سارت عساكركم به من دون ما ذعر — وقد عبروا الى دارين مشياً ساعة الجزر

وهذا أيها القائد يحتاج الى خبر

العــلاء :

هو الاسلام ياجارود نور النفس والفكر — هو الاسلام رمز الصدق والاخلاص والصبر
فما إن قد رأوا بحراً أخى فى سالف العمر — ولكن قوة الايمان في السرّوفى الجهر
أحالت بحركم هذا لدى الجيش إلى برّ

عبدالله (وهو أحد رؤساء جيش العلاء مخاطباً أباهر يرة الصحابي الجليل)

أباهريرة لو أخبرت صاحبنا — بما لقينا في الدهناء من عجب
غداة كدنا وقد ولّت ركائبنا — نموت في فدفد الصحراء من سغب
وثم قام أمير الجيش يقدمنا — نرجو الذى لايرد العبد عن طلب
فلم تكد ساعة تمضى وإذ نشأت — سحائب من مناخ الجيش عن كثب
وفاض منها غدير كان موردنا — في ذلك اليوم بعد الجهد والنصب

أبوهـــريرة :

أجل وقد شك قوم فى الغدير وقد — ظنوه من مورد ماء كان للعرب
لكن لى خبرة في نجد أجمعها — قد بددت ماارتآه البعض من ريب
فلم يكن قط فى الدهناء لذى ظمأ — ماء ليورد فيما فات من حقب

لـكـن ذلـك عـون الله انـقـذنـا   من الهلاك وانجانا من العطب (١٤)

لو أننا حاولنا أن نجد في النص السابق أرضية تمكن الفكرة المسرحية التى نبحث في كيانها من الوقوف أو الاضطلاع بوظيفتها الدرامية؛ لما كان لنا أن نبدأ إلاّ من نقطة جوهر ية لايمكن أن تتشكل الدراما التاريخية عادة إلا من كيفية انفجارها، واندفاق أسرارها بين مختلف قوانين «الضرورة» أو «الاحتمال» أو قوانين «الممكن المتحقق». أو «الممكن غير المتحقق» أو «غير الممكن المتحقق» الخ.. هذه النقطة هي كيفية اختيار الحدث ذى الخصوصية الدرامية الشاملة من بين تفاصيل المادة التاريخية الزاخرة بحلقات الا تصال والتقدم، والتشكل في الزمان والمكان.

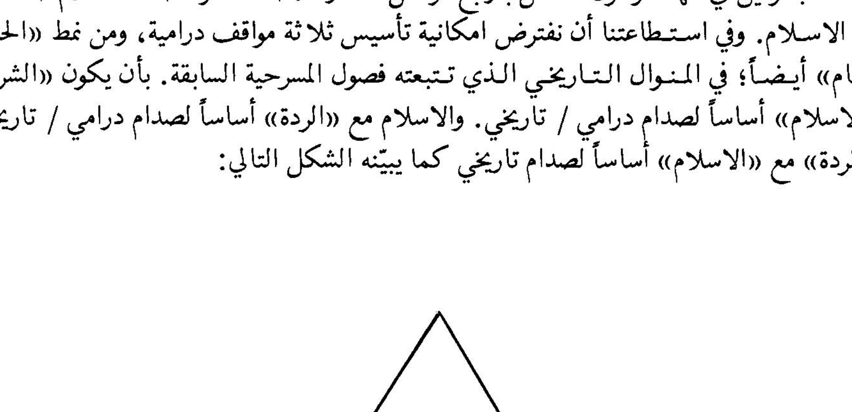
و يقع في يقيننا منذ البدء مسألة هامة، وهي أن أساس ظهور المسرحية التاريخية مرتبط بالتغيرات الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية الكبرى، انها الفعل الناتج من تراكم جملة ردود الافعال، وسلسلة النتائج المتحصلة من تقدم التار يخ. وهذا الفعل لايمكن له أن يمتلك ناصية الشكل المسرحي / الفعل الدرامي. الا عندما يكون انعكاساً لموقف كليّ، وخصوصيّ في آن واحد ازاء شبكة التراكم، والتسلسل السابقة. ومن ثم لم تكن المسرحية التاريخية في الادب العربي الحديث في يوم من الايام الا نموذجاً فنياً يعكس سياق الموقف القومي، الاسلامي / العربي في حركة التغيّر التي عرفها المجتمع العربي منذ مطلع القرن الحالي.

و بناء على ذلك فلا يمكن لنا أن نعزل بين تجر بة كتابة المسرحية التاريخية سواء عند عبدالرحمن المعاودة، أو عند غيره من المعاصر ين كابراهيم العر يّض. و بين نموذج الموقف القومي من حركة التغيّر (١٥). و يثير لنا هذا التأكيد جانباً حيو ياً في مجال التنقيب عن المضاد وغير المضاد للفكرة المسرحية عند المعاودة وهو أن هذا الموقف القومي لم يستولد المسرحية التاريخية فحسب، بل انه يستولد لنا نمط قصيدة المناسبة كما مضينا في توضيح ذلك. وكذلك بعض الاشكال الادبية الاخرى كالقصة التاريخية ونحوها. وفي صدد ازالة هذه الملابسة يمكن القول أن مايشكل الحادثة التاريخية على المسرح، و يبعث خلالها الطاقة الدرامية ليس هو مجرد الارتباط العام بالموقف الكليّ فحسب، وانما هو في مصاحبة هذا الارتباط لعملية غاية في الدقة وهي الامساك بالخصوصية التاريخية التي لايحتضنها عادة سياق الحدث العام / الكلي. وانما تحتضنها التفاصيل الصغيرة / الجزئية، فقد «يبدو الحدث التاريخي الاعظم فارغاً كلياً، وغير واقعي في الدراما، بينما تستطيع أحداث أقل أهمية، مما لم يكن قد وقع اطلاقاً في التار يخ أن تثير الانطباع عن سقوط عصر، أو ميلاد عالم جديد. و يكفي تذكر تراجيدتي شكسبير العظيمتين «هملت» أو «لير» لنرى بوضوح الى أيّ حدّ يستطيع مصير شخصي مّا أن يثير الانطباع عن تغيّر تاريخيّ كبير.». (١٦)

كان لابدّ لنا من الدفع بالملاحظات السابقة؛ ليس من أجل نفي نمط قصيدة المناسبة عن السياق الاجتماعي الذي يرتبط بالمسرحية التاريخية فحسب، وانما من أجل اكتشاف مايفصح به النص السابق من مسرحية «العلاء بن الحضرمي» من «كلية» أو «خصوصية».

ونستطيع القول أن انعكاس الطابع الكلي في النموذج الذي بين أيدينا هو أظهر مايدل عليه النص. بل ان هذا الطابع كفيل بتعرية الكثير من الجوانب الدافعة الى تعثر الفكرة المسرحية عند المعاودة، وارتداد تشكيلها الفني الى الاصل الذي امتدت منه؛ وهو نمط قصيدة المناسبة، وأكثر دلالات الطابع الكلّي فصاحة هو تشكيل المادة التاريخية في مسرحية «العلاء بن الحضرمي» من سياق الحدث التاريخي العام الذي يمثل في حدّ ذاته اطاراً شاملاً للتحول العظيم الذي صاحبه أو نتج منه وهو ظهور الاسلام في حياة القبائل العربية التي تسكن منطقة البحرين. ولعلّ العرض السابق لمواقف المسرحية ومحاوراتها الشعرية يبرز لنا المهمة الجوهرية التي سارع المعاودة الى اعتناقها، والارتفاع بلوائها فوق المسرح وهي اعادة سرد الحادثة التاريخية الكبيرة التي أسقطت عهداً، وانتصرت لعهد جديد في معزل عن التفاصيل الصغيرة الشأن، والتركيز على احدى مصائرها الدالة بما يمكن أن يكون فيها من خصوصية معبرة عن مقدار التحول الكبير بدخول أهل البحرين في الاسلام. أو في معزل عن تكثيف العلاقات الهامشية أو تجسيد الشخصيات الثانوية.

ولسنا نبالغ ان قلنا أن افتتان المعاودة بالتحوّل العظيم الذي رافق دخول أهل البحرين في الاسلام يتجاوز حتى القالب المفترض عادة مع قوانين وحدة الحدث العام، وآية ذلك أن الحادثة التاريخية التي يمسرحها المعاودة في ذلك النص تخلق انقساماً في قلب الحدث، يتشظى منه أكثر من «حدث عام». فنحن حين نعود مع ترتيب الوقائع التاريخية التي ترسمها الفصول الاربعة في النص السابق نجدها محافظة بشدة على المنوال الذي تسجّله لنا كتب السيرة والتاريخ. وهو الذي يجعل منطقة البحرين في عهد الرسول تتفاعل بأربع مراحل متسارعة: ١ــ الشرك ٢ــ الاسلام ٣ــ الردة ٤ــ الاسلام. وفي استطاعتنا أن نفترض امكانية تأسيس ثلاثة مواقف درامية، ومن نمط «الحدث العام» أيضاً؛ في المنوال التاريخي الذي تتبعته فصول المسرحية السابقة. بأن يكون «الشرك» و«الاسلام» أساساً لصدام درامي / تاريخي. والاسلام مع «الردة» أساساً لصدام درامي / تاريخيّ. و«الردة» مع «الاسلام» أساساً لصدام تاريخي كما يبيّنه الشكل التالي:



وإذن فان عبدالرحمن المعاودة لم يحجم عن أن يسوق لنا الوقائع التاريخية على المسرح في معزل عن شروط مركز الصدام الدرامي / التاريخي كما تبينه المثلثات الثلاثة، وهذا في تقديرنا يسقط الكثير من أسباب تبلور فكرة المسرح في تجربته المسرحية، بل انه يباعد بينه و بين الوعي التاريخي، ولا يحميه من اطلاق القالب غير المناسب لكيفية خلق الحياة فوق المسرح. هذا القالب المقتحم بأكثر من وحدة مستقلة للصدام، والذي لايؤدي أبداً الى معرفة «خصوصية» الصدام التاريخي في كل وحدة من الوحدات الثلاث. فليس يوجد في النص تجسيداً لدافع تاريخي / اجتماعي انساني؛ يقف وراء الانتقال من الشرك الى الاسلام؛ وكذا وراء حادثة الردة، ولا يمكن اعتبار التمرد على دفع الجزية / الزكاة دافعاً. لانه بمثابة النتيجة المتراكمة، المكدسة من وراء حدث ظهور الاسلام باعتباره الفعل الذي لم تسلم من آثاره سائر الطبقات الاجتماعية. وخاصة بين أوساط الذميين، والموالي، ونحوهم من الفئات الشعبية.

أما اللواذ بالمعجزتين في الفصل الرابع ايحاء بأثرها في عودة المرتدين فهو تفسير غيبي محض لحوادث تاريخية ليس من السهل موضعتها في مثل هذا اللواذ، بل إن هذا التفسير — في تقديرنا — يتعارض مع «تاريخية» الصدام الدرامي، باعتبارها أعلى درجات الضرورة في تأسيس فكرة المسرح. لأن هذا التفسير يبتعد بالمعاودة عن الحقائق المادية في التطور التاريخي، وهى الحقائق التى تقدم باستمرار امكانية خلق فكرة الدراما التاريخية، والواقعية على السواء. في حين أن التسوّغ بالمعجزات لايعدو كونه الانعكاس لروحانية أو مثالية دينية. قد تجد نموذجها الفنى في نمط قصيدة المناسبة، لا المسرحية التاريخية التى استهدفها المعاودة في «العلاء بن الحضرمي».

ان عبدالرحمن المعاودة لم يتجرد من عزم صريح ربما لم تسْع اليه مسرحياته السابقة مثلما سعت اليه هذه المسرحية، وهو أن يثبت ركن المثال الاسلامى/ العربي الاعلى في خطاب أقرب الى المسرح منه الى سياق المناسبة العارضة، ونرد اختياره للحدث العام المثير للانقسام بين القبائل والاسلام، والمتقلب في اكثر من حالة الى السّمت الشكلى الذي ارتضى به المعاودة من أجل استقاء العنصر المسرحى. وقد يدلنا ذلك على مقدار الحساسية المسرحية التى لم تجد لها متنفساً طبيعياً أمام شغل المعاودة الشاغل بالبحث عن درس الحادثة التاريخية العامة. وتسجيل دلالتها المثالية الناصعة. وفي حالة كهذه فان اي شكل بازغ للحساسية المسرحية لايمكن له أن يصمد أمام الكيفية التى اوضحناها في اختيار المعاودة لقالب الحدث العام؛ والتى تجعلنا نذهب الآن للقول بأن عجز المعاودة عن تحليل الدوافع، وتفسير الحوادث الصغيرة، ونفوره من البحث في الخصوصيات في مقابل لواذه بالكليات، مهما نأت به عن الوعى التاريخي، أو انغمست به في المثالية..اقول ان كل ذلك لايخلّص مسرحية العلاء بن الحضرمى من الآثار المدمرة لفكرة المسرح، وخاصة تلك التى تستصحبها آثار امتداد نمط قصيدة المناسبة.

اننا نعتقد — وقد اوحينا لذلك من قبل — أن تكنيك «الحدث العام» صنو للحادثة المحتفى بها في «المناسبة». لذا فان ملازمة هذا التكنيك لمسرحيات المعاودة، وخاصة في النص الذي عرضناه فيما سبق انما يشير الى أن امكانيات أن يقتحم نمط قصيدة المناسب اجواء المسرحية

مفتوحة، ومشروعة، بسبب وجود اساس التجاذب بين الشكلين وهو «الحدث العام» في كل من المناسبة والحادثة التاريخية. والمظاهر الدالة على ذلك كثيرة يمكن التماسها في مضمون درس الفكرة الاسلامية، وفي لغتها المؤسسة بقوانين النظم التقليدي التى تتأسس منها قصيدة المناسبة عادة.

إن من الحرّى في غياب الخصوصية/ الدرامية، وفي تألق الحادثة في مظهر عام من مظاهر الاحتفال بدخول أهل البحرين في الاسلام ان يؤدي الى نفس العنصر الماضوى الذي ارتبطت به قصيدة المناسبة عند المعاودة، فالحوادث التاريخية لايمكن أن تتحرر من قفص الماضي (زماناً ومكاناً) إلا عن طريق الاهتداء الى دلالتها الاجتماعية/ الانسانية العميقة. وهي الدلالة التى لا تكتشف الا بحساسية الوعي التاريخي القادر على الاهتداء الى حقائق الحياة في أدق التفاصيل غير الذائعة في سجلاّت التاريخ. ومن ثم فان المقاطع الشعرية المنتظمة في حوار النص السابق لايمكن لها أن تستخرج من جمود المادة التاريخية المعروضة رؤية اجتماعية/ انسانية لاحدى الفترات الهامة في تاريخ البحرين (صدر الاسلام). وكل ماتستخرجه لايتجاوز فكرة الدرس التى لاانفكاك منها مادام أساس الوجود المسرحي متشكل من وجود الحدث التاريخي العام.

و ينعكس الدرس هنا بذات الصورة التى خرج بها في نمط قصيدة المناسبة فهو يبرز في شكل وثبة الشاعر مع سموّ المنظومة الاسلامية:

هو الاسلام يا جارود نور النفس والفكر
هو الاسلام رمز الصدق والاخلاص والصبر

ومثلما كانت قصيدة المناسبة بعيدة عن تمحيص الحادثة المحتفى بها ومنشغلة عن تحليلها بالتحديق في مغزاها كذلك كانت حادثة «دخول اهل البحرين في الاسلام» متجهة نحو خلاصة، بازغة يمكن صياغتها في أية قصيدة مناسبة، عارضة، وهى القول بفضل الاسلام في نهضة الامة كما يأتى ذلك على لسان قيس بن عاصم:

ارى أننا يا حطم بتنا على الهدى … فلا تدع الاقوام تلتمس الكفرا
شرائع هذا الدين دين محمد … وجدنا بها كل الفضائل والخيرا

ونعتقد ــ أخيراً ــ أن نظم المعاودة للحوار المسرحى في شكل مقطوعات شعرية، مطردة الايقاع والروى رغم انقسام ابياتها بين اكثر من شخصية واحدة انما يعكس لنا ثبات بناء الشخصيات عند حالة شعورية متواترة، مندمجة مع وحدة الحدث العام، فالحالة الثابتة الشعور بين كل من الحطم، وقيس بن عاصم لايمكن التنبؤ بأي تحول شعوريّ فيها مالم تقلع نحو التفاصيل، وتنعرج مع متاهات حقائق الحياة، وهو الامر الذي لامناص له ــ كما هو مفترض ــ من أن يدفع بالشخصية نحو التقلب، أو يهيب بها لان تتفاعل لا باسلوب التواتر الشعوري، وانما باسلوب صدام المشاعر مع مجمل التناقضات، وفي اتجاهات أبعد ما تكون عن التواتر.

ومن ناحية اخرى فان اطراد الايقاع والروى في كل مقطوعة من المقطوعات الاربع في النص السابق يعكس اطراد صلة الشاعر المعاودة بالحادثة التاريخية العامة التى ينتخبها عند مرتكز أساس لا تستجد أمامه أية مرتكزات اخرى من شأنها ان تسترخى بالقبض على تلك الصلة الثابتة، المنحصرة في درس الحادثة التاريخية، ومغزاها العظيم. وبسبب تكنيك هذه الصلة فان المعاودة كان قادراً ــ بالطبع ــ على أن ينظم فصول واجزاء مسرحياته باجتزائها الى مقطوعات، أو مشاهد، أو قصائد مستقلة احياناً لدرجة انه كان يبدأ في اخراج المسرحية قبل أن يكمل نظمها.(١٧)

إن كل المظاهر السابقة لنمط قصيدة المناسبة تغرض ــ بدون شك ــ قيوداً محكمة تحول دون نموّ فكرة المسرح نحو تأسيس كيان مسرحى واضح المعالم. بل إن بوادر الحساسية العفوية التى قد تساعد على انعكاس جانب الرغبة في التحقق الفردى عند المعاودة تتعرض كما رأينا الى إمحال شديد بسبب عدم اهتدائها الى القالب المسرحى المناسب، وارتطامها المستمر بحدود نمط قصيدة المناسبة..والجانب الوحيد الذي لم يستطع هذا النمط النيل منه هو صيغة الدرس الذي تستقصيه الحادثة التاريخية العامة. لقد بقيت هذه الصيغة محافظة على فكرة ان التاريخ ليس مجرد وقائع منتهية زماناً ومكاناً، وانما هو سياق لحوادث الانتصار والهزيمة، القادرة بما فيها من عناصر الابهار على أن تتوهج بدروس ماضية السلاح، واعدة بالبديل المتحقق.

الفكرة من الانفعال بالفكرة العربية

لابد من اشاعة الحذر الواضح من وراء الانتقال في رصد انفعال المعاودة بالفكرة القومية من ركنها الاسلامي/العربي، الى ركنها العربي المستقلّ. فحين يتجه بنا مسار البحث نحو فكرة الانحياز الخالص للعروبة، فان ذلك لايعنى ــ اطلاقاً ــ اننا نقوم بدراسة مرحلة جديدة تدل على تطور تجربته المسرحية في سنوات العقد الخامس. إن اتجاها كهذا لايمكن ان يجد له ارضية مناسبة للبحث بحكم عدم توفر النصوص المسرحية الكاملة التى كتبها المعاودة، وكل مايعنيه الاتجاه الراهن لهذا البحث هو محاولة التنقيب عن امكانية وجود فكرة المسرح في موقع آخر من تجربة المعاودة المسرحية.

لقد سبق أن اهتدينا الى المصائر المتعددة،لفكرة المسرح عندما احتضنتها الحادثة التاريخية العامة، المستمدة من مضمون الفكرة الاسلامية العربية، فهل تواجه فكرة المسرح مصائر شبيهة من التمحّل أو النكوص الى نمط قصيدة المناسبة عندما يستمد المعاودة الحادثة التاريخية من مضمون الفكرة العربية، التى تحتفظ بجلّ انفعال العطف لرابطة العروبة وحدها. الا يمكن أن يؤدى استرفاد الحادثة التاريخية من منطقة كهذه الى اكتشاف تناقضات أكثر دقة لعملية الصدام الدرامي، أو الاهتداء الى تفاصيل أكثر خصوصية، بحيث يؤدى ذلك الى انعطافة تستهدف خلق الكيان المسرحى اكثر من استهدافها لمضمون الفعل القومى في التاريخ العربي.

إن تجربة عبدالرحمن المعاودة الادبية تثبت باستمرار حجماً قوياً من العطف المنحاز نحو

فكرة العروبة، وقد استوقفتنا فيما سبق ملامح واضحة من هذا الاتجاه في مقطوعة شعرية من مسرحية «عبدالرحمن الداخل». بل إن ما عاينته وقفتنا هذه هو أن المعاودة يعبر عن اشواق دفينة نحو قيام خلافة عربية ينعقد الزمام فيها للعنصر العربي/ القرشي. والحق أننا نعتقد بأن اتجاه المعاودة الى تمجيد العروبة لم يكن يمثل عنصراً ثانياً في تجسيد الفكر القومي طيلة تجربة هذا الشاعر في سنوات العقد الرابع والخامس؛ وانما كان يمثل جوهر هذا الفكر، ولم تكن المنظومة الاسلامية التى طالما ردد فضائلها الا لبوساً لهذا الجوهر. إن العروبة عنده هى الفعل، والاسلامية هي ناتج هذا الفعل، وانجازه الاساس. هذا ماتشير اليه بعض القصائد التى احلنا اليها فيما سبق. وماتبلوره لنا قصائد اخرى اكثر استجلاء للتفسير الذي نذهب اليه. ومن ذلك أن المعاودة حيّا العام الهجرى ١٣٥٩هـ بقصيدة قال فيها:

«بنى العروبة انتم خيرمن ضربت　　بنبلهم بين كل الناس أمثال
لاينهض الشرق الا بعد نهضتكم　　ولايذود عن الاسلام أبدال» (١٨)

و يظل المعاودة يدق بقوة على فكرة البيتين السابقين التى تذهب الى أن الاسلام مجرد عقيدة، يعتنقها الفعل القومي/ العربي، و يذود عنها، وهذه الفكرة ــ بدون شك ــ وثيقة الصلة بحركة القومية العربية في الربع الثاني من هذا القرن. لأنها لا تنظر الى الاسلام باعتباره سبيكة الفعل القومي البديل، وانما تنظر بذلك في رابطة العروبة وحدها، بحيث لايكون الدين الاسلامي الا احدى خلال الفضيلة المنعكسة من نبل، وسموّ العنصر العربي تماماً كما يقول:

«نحن الاعارب ما سرنا لمكرمة　　إلا وسايرنا الرجحان والغار
من ديننا وسجايانا ومحتدنا　　نواة مجدٍ له رجع واخبار
لم يثن من عزمنا كيد الخطوب ولم　　تطفأ لنا أبداً بين الورى نار» (١٩)

وقد انعكست هذه المنظومة في الكثير من قصائد المعاودة التى يكتبها أساساً لتمجيد مناسبات دينية، لدرجة أن الاشادة بالرسول في ذكرى الاسراء والمعراج لا تقترن بفعل الاسلام، وانما تقترن بمجد الفعل القومي / العربي كما جاء ذلك في احدى قصائد ديوان لسان الحال التى قيلت بمناسبة الاسراء والمعراج:

فخر العروبة هادى الناس سيدنا　　محمد من له في المجد آثار

المنظومة القومية عند المعاودة إذن لم تكن تنظر الى الاسلام على أنه العامل الاساسي في بلورة الاتجاه الوطني البديل للواقع العربي، المُقْعَد بالتخلف والتمزق. ومن ثم فانه مهما استطالت انفاس الشاعر مع تمجيد المناسبات الدينية؛ فان ذلك لايعنى تقوية الفكرة الاسلامية في تأسيس اي فعل قومي، وانما يعنى على الدوام افساح المجال لغناء الشاعر بالاسلام كانجاز عربي أولاً وقبل كل شيء.

ومن جانب آخر فان الاحداث التاريخية التى ينتخبها المعاودة من التاريخ العربي /

الاسلامي في مسرحياته لم تكن تستهدف تمجيد الاسلام بمقدار ما تستهدف تمجيد العنصر العربي. الم يتألق صوت العلاء بن الحضرمي معتزاً بذود العرب عن الاسلام في واحدة من اكثر المسرحيات استدعاءاً لفكرة التمجيد بالاسلام، وذلك عندما قال العلاء بن الحضرمي مخاطباً قيس بن عاصم:

ياقيس نحن حماة الدين رائدنا   في الناس عدل وانصاف وغفران

ولايقتصر الامر عند ذلك الحد، بل إن من السهل ملاحظة أن اغلب الاحداث التاريخية التى تشير اليها عناوين مسرحيات المعاودة انما ترتبط اكثر ما ترتبط بتأكيد دور العنصر العربي في تعزيز جوانب الاسلام، وحماية حدوده، والدفع به للانتشار. إن «عبدالرحمن الداخل» مثلاً تسجل لنا كيفية دخول العرب بلاد الاندلس، وتؤكد دور هذا الاموى في تأسيس دولة جديدة بما كان يتحلى به من جرأة، واصالة في الرأي. ومسرحية «الرشيد وشارلمان» تبين كيف وصلت الحضارة العربية الى اوجها من خلال مثال الساعة الدقاقة التى ابهرت الاوروبيين عندما ارسلها هارون الرشيد هدية الى الروم. ومسرحية «سيف الدولة بن حمدان» تشير الى مواقع بنى حمدان مع الروم مؤكدة قيامهم بدور السور المنيع للدولة الاسلامية الذي حال دون اجتياز الاعداء في احلك الظروف. ومسرحية «أبوعبدالله الصغير» تبيّن لنا كيف أن نكبة العرب بالتمزق تؤدى الى انهيار حدود الاسلام، وضعفها، كما حدث لبنى الاحمر الذين تحاربوا، واختصموا، مختلفين بين مناهض للاوربيين ومخادن لهم مما أدى الى ضياع ملكهم. (٢٠)

لم يكن من المستبعد بعد ذلك كلّه أن يتجه جهد المعاودة في تأصيل الفعل القومي العربي الى تجسيد مسرحى اكثر اتصالاً باستقلالية هذا الفعل، واعمق انهماكاً في البحث عن المعنى العربي المحض لتراكمات التاريخ العربي نفسه، ولدروس أفعاله البازغة الاثر. و يتمثل لنا هذا التجسيد في مسرحية «يوم ذى قار» التى عرضتها مدرسة الارشاد الاهلية بالاشتراك مع نادي الاصلاح الخليفي في ١٩٥٢.(٢١) وقد حفظت لنا مجلة «صوت البحرين» عرضاً مختصراً لاحداث الفصل الرابع من هذه المسرحية مع التوثيق لمقطوعتين شعريتين من ذات الفصل. ومرة اخرى نستميح القارىء العذر في نقل النص الذي أوردته هذه المجلة، مساهمة منا في ابراز الجزء القليل، المتبقى من تجربة المعاودة المسرحية:

«بنو شيبان في مضاربهم، ومن بينهم كبير العشيرة هانىء بن مسعود الشيبانى، ومقطع الوضن حنضلة العجلى، تدخل عليهم الزرقاء بنت النعمان فتخاطبهم قائلة:

فدتكم أيها الابطال نفسى   لقد أثلجتموا والله صدرى
وانى قد حللت بكم فكنتم   ملاذى بعد من ذهبوا وذخرى
بنى شيبان ردوا جور كسرى   ببأسكم ولا تنسون ثأرى
دم النعمان أهرقه بظلم   وجاء هنا ليكشف بعد سترى
بنات العرب أمنع من عقاب   على من رامها بأذى ونكر
ونحن اليعربيات اللواتى   كماء المزن أو كنقاء قطر

أهانيء ياعميد الناس دعني ... أصوغ المدح عن حمد وشكر
وحنظلة الكريم وانت ندّ ... له في كل مكرمة وفخر
وسيرا يابني شيبان سيراً ... الى العلياء من نصر لنصر
فليس بكم سوى حرّ كريم ... طويل الباع ميمون أغرِّ

فيعقب على قولها هانيء بن مسعود مستحثاً قومه للحرب، وذاكراً خيانة إياس بن قبيصة الطائي الذي عاون كسرى على بني قومه:

ألا إننا من عصبة يعربية ... كسبنا الثنا بين البرية والحمدا
سيعلم كسرى أي قوم أتاهم ... ويدرى الى من أرسل الجيش والجندا
سنسقيهم كأس المنون مريرة ... إذا الخيل شدت واغتدى الجوّ مربدا
وإن اياس الغرّ والخائن الذي ... تعاون والاعجام سوف يرى الجدا
ويعلم انا نازعون رداءه ... ونأخذه من ملكه عنوة عمدا
ويرجع صعلوكاً كما كان سابقاً ... ويندب حظاً من خطاياه مسودا
إذا المرء قد خان القريب فانه ... وإن كان حراً صار في فعله عبدا
وإن رجال العرب شمّ أنوفها ... ترى الموت إن ريعت مواطنها شهدا
أرى المال لايبقى وما المال نافع ... إذا لم تنل منه الكرامة والحمدا» (٢٢)

لاشك أن المطالعة الوهلية للنص السابق تجعلنا نخرج بنتائج هامة، ونحن في صدد البحث عن معالم الفكرة المسرحية عند المعاودة، فمن ذلك مثلا أن تغيير القالب العام الذي تجول فيه الفكرة القومية لايقترن على الدوام بتغيير جوهري في فكرة الدراما التاريخية، وبعبارة أخرى يمكن القول أن انتقال المعاودة التي التحليق في عالم الفكرة القومية / العربية، لايعني وعداً مطلقاً بالانقطاع عن الامتداد مع نمط قصيدة المناسبة، أو مع أي نمط مضاد لقيام فكرة المسرح. ذلك أن النص السابق يثير بين أيدينا انطباعاً قوياً بأن المعاودة لايزال مشدوداً الى صفة العظمة، أو المجد كما تدل عليها الحادثة العامة الكبرى، وهي حرب العرب مع الفرس، وانتصارهم عليها، ومن ثم يمكن ملاحظة أن نمط الموقف المجسد من خلال المقطوعتين السابقتين انما ينحصر حول الاستعداد للحرب، وبث الانفعال بالرابطة العربية، وبخلالها الرفيعة. انها سياق لمشهد احتفال بالتجمع العربي تماماً كما يحدث في أي مشهد من مشاهد حفل المناسبة. ولا تشير المقطوعتان الى أي تفاصيل، أو تناقضات، قابلة لخلق صيغة درامية، مناسبة للتعبير عن خصوصية المرحلة التاريخية التي شهدت فيها بكر بن وائل الحرب مع الفرس.

ولا نستطيع هنا، أن نتنبأ، أو حتى نفترض بوجود تفاصيل تشتمل عليها فصول المسرحية الاخرى التي لم نهتد اليها حتى الآن، وذلك أن بعض التفاصيل ذات الصيغة الهامشية، انما ترد في النص السابق وروداً عابراً. ومن ذلك الاشارة الى إياس بن قبيصة الطائي على لسان هانيء بن مسعود في قوله:

وان اياس الغرّ والخائن الذي تعاون والاعجام سوف يرى الجدا

ونحن نرى أن علاقة اياس بن قبيصة، المتآمرة مع كسرى تذخر تفاصيل مثيرة لانماء الطاقة الدرامية، أكثر مما تذخر به الحادثة العامة المحددة في مجابهة قبائل بكر للفرس. فالدارمي لايكمن في الحرب، أو في إشهار السلاح والعزم على المواجهة المباشرة، وانما الدرامي يكمن في سلسلة التراكمات التاريخية الاجتماعية / الانسانية التى تدفع على نمو حتمى للوصول الى حالة الحرب، والمواجهة. ونعتقد أن ماروى ــ مثلاً ــ عن موقف اياس بن قبيصة الطائى في يوم ذى قار(٢٣) حقيق باكتشاف الخصوصية التاريخية / الدرامية للمواجهة بين العرب والفرس قبل الاسلام لانه يصوغ دوراً مركباً بتفاصيل صغيرة تبعد كثيراً عن فكرة اجتماع القبائل العربية، و بلا ئهم الحسن في الموقعة، ولكنها ـ أي تلك التفاصيل ــ تصب في قلب حادثة المواجهة، ونتائجها. وموقف اياس يكشف عن تناقض متفرد بخصوصية دقيقة وهو أنه عربي، ولكنه متآمر مع الفرس، و يقف في صفوف جندهم ضد عروبته، و بنى وطنه. ومثل هذا الدور ــ في تقديرنا ــ يجعل من المتعيّن على أي قدر من الوعي التاريخيّ أن يمسك بالطاقة الدرامية، و يبعثها من خلال شخصية مسرحية مناسبة.

ويمكن أن يقال ذلك أيضاً عن الزرقاء ابنة النعمان بن المنذر، إنها شخصية لا تلعب دوراً كبيراً في صنع الحادثة التاريخية للمواجهة بين العرب والفرس، بل إنها تقف على الهامش، ومع ذلك فان موقفها، وتفردها ببعض العلاقات ذات الخصوصية يجعل منها شخصية منبئة بامكانيات خلق الطاقة الدرامية، خاصة إذا أدركنا أن كسرى كان طامعاً في بنات النعمان، ولكنه لم ينل منهم شيئاً، ولا مما استودعه النعمان عند حلفائه، حتى بعد موته. (٢٤)

لقد كان أمام عبدالرحمن المعاودة بعض الشخصيات المتفردة في صلتها بالمواجهة التاريخية بين العرب والفرس قبل ظهور الاسلام. ومع ذلك فانه لم يؤثر بعثها درامياً، ولا الاستقلال بوجودها، أو دلالتها الخاصة. والسبب في ذلك إنما يعود إلى افتتان هذا الشاعر بالخلفية المبهرة لحادثة موقعة ذي قار، وانشغاله بفكرة اقتران نصر القبائل العربية بتوحدها. وادراك الخلفية المبهرة للتاريخ، أو استنباط المعنى أو الدرس الجاهز منه لايشترط ــ بالضرورة ــ وعياً تاريخياً قادراً على بعث الطاقة الدرامية في صيغة صدام متميزة بالدلالة «الكلية» و«الخصوصية» على السواء، وانما يشترط مزيداً من انماط الصياغة المناسبة لالهاب فكرة الدرس الجاهز. ومزيداً من الشخصيات أو المواقف التاريخية ذات الصلة المباشرة بعملية استكمال «الخلفية المبهرة» وأكثر مايدلنا على ذلك أن شخصية اياس بن قبيصة ــ مثلا ــ بعد استمرار وجودها الميّت، ماكان لها إلاّ أن تنغمس في صيغة الدرس، وتستكمل مغزاه المعد للبرهنة على مضمون فكرة القومية، لأن المعاودة انما اتخذ من الاشارة اليها سبيلاً لتقديم رابطة العرق العربي على أية رابطة أخرى، فالعروبة قبل وفوق كل شيء، ومن يخونها جدير بأن يوصم بالجرم الصريح كما كان يقرر المنظرون للقومية العربية منذ الثلاثينات. ومن ثم فان اياس بن قبيصة لم يكن مثاراً سوى لصفة الخيانة، المستوجبة لأشد أنواع العقاب عند العرب، والمؤدية الى الانقلاب الكلّى لاخلاق الشخصية، ولسلوكها:

إذا المرء قد خان القريب فانه   وإن كان حراً صار في فعله عبداً

إن التكنيك الذي دأب عليه المعاودة في النصوص التى بين أيدينا على الاقل تبرهن على أن الحادثة التاريخية لم ينظر اليها إلا على أنها القالب المفعم بدرس الفعل القومي / العربي. وكأن وظيفة التاريخ عند المعاودة اشباع اليقين بهذه المنظومة، وتعزيز الاعتقاد بها. وهذا مالايمكن التنبوء به على الدوام؛ وخاصة عندما يراد للحادثة التاريخية أن تبعث درامياً فوق خشبة المسرح، ذلك أن هذا البعث يشترط أول مايشترط تحرير المادة التاريخية مما هو مضاد لتشكيلات الطاقة الدرامية، بكل ماترتكز عليه تشكيلات أي حدث من تلقائية، أو حتمية. ومن احتمال أو ضرورة. وذلك البعث يشترط — و بصورة أساسية — عدم التلازم بين المعنى المتحقق (تاريخياً) في الحادثة التاريخية الممسرحة، و بين الدرس الفكري الجاهز الخالب للمشاعر الوطنية. فليس من الضروري مثلا — أن تكون الدلالة «الكلية» في حادثة موقعة ذي قار هي فكرة الوحدة القومية، وانما قد تكون دلالتها في معنى نقيض لذلك تماماً. أو مغاير له على الاقل. بل إن التاريخ كما يقول يان كوت عن نمط الدراما التاريخية عند شكسبير قد يواجه الاعتقاد بألاّ معنى له. انه «واقف لايتحرك. أو أنه باستمرار يعيد دوراته القاسية، وانه قوة عنصرية كأحد عناصر الطبيعة، كالبرد، كالعاصفة، والاعصار، كالميلاد والموت» (٢٥)

وتأبى تجربة عبدالرحمن المعاودة المسرحية الامتثال للشرطين السابقين رغم جوهر يتهما في تحقق فكرة المسرح. إن أحداً لايستطيع أن يزعم بأن مخيلة المعاودة الشعرية، قد اندمجت في التاريخ الاسلامي / العربي. وانعتقت من جموده، فخلقت منه مواقف متحررة شديدة الاتصال بفرديته من جهة. و بجماع الظرف الاجتماعي / التاريخي من جهة ثانية. كما أن أحداً لايستطيع أن يزعم بأن المعاودة قد واجه المادة التاريخية بمعنى مغاير للمعنى المنسكب فيها أساساً. والموحي به فيما هو مدوّن من مصادر التاريخ المعروفة. ولا ترتكز هذه المجافاة بين المعاودة، والشرطين المشار اليهما على سبب يتصل بالتجربة المنفردة لعبدالرحمن المعاودة، وانما ترتكز — في تقديرنا النهائي — على ظرف تاريخي شامل. لم تبلغ فيه حركة القوى الاجتماعية في البحرين، والخليج العربي مرحلة تكتمل فيها شروط الوعي التاريخي في حركة المجتمع، وحين نتجاوز قليلا، ونعتبر مضمون الفكر القومي عاملاً في تحقيق جوانب أساسية من ذلك الوعي فان ذلك لاينطبق بميكانيكية على المنظور الأيديولوجي العملي للحركة الوطنية والذي تبلور منه اعتقاد المعاودة في التاريخ، وخاصة في سنوات العقد الرابع والخامس من هذا القرن.

اننا نعتقد أن ماعرضنا له من الملامح الآيديولوجية، المندمجة في استدعاء المعاودة للحادثة التاريخية على المسرح لايغترب على الاطلاق عن تجربة الشاعر ابراهيم العريض في مسرحيتيه التاريخيتين «وامعتصماه» و«بين الدولتين». بل انه لايغترب عن الكثير من المسرحيات التاريخية في المسرح العربي المعاصر عامة خلال النصف الاول من هذا القرن. واذا كانت دراستنا لتجربة المعاودة تصل بنا الآن الى مجافاة ظاهرة بين اعتقاده القومي / العربي الجاهز في التاريخ و بين شرطي بعث الطاقة الدارمية، فان محصلة كهذه لن تبتعد كثيراً مع دراسة تجربة ابراهيم العريض مع

المسرح مثلاً.(٢٦)

وأيا مّا كان الامر فان الملاحظات السابقة انما تقود الى مزيد من التنقيح لصلة الامتداد بين مسرحية «يوم ذي قار» وبين نمط قصيدة المناسبة، فالمجال لايزال واسعاً لفكرة الربط هذه، بعد أن لم تعد مجرد افتراض منهجي، فحيثما لايتسع المكان لتأصل فكرة المسرح عند المعاودة، يكون نفس المكان باسطاً كل الجهات لهبوب آثار ذلك النمط من النظم. ان عنصر الاحتفال لايزال متشكلاً في مشهد لايميل للتعبير عن أي صدام، وانما ينزع مباشرة لتحقيق الاحتفال بوحدة القبائل العربية، الامر الذي يطلق للشاعر وثبة الانفعال بفعل الوحدة كما يطلقها في أية قصيدة أخرى، والعنصر الخطابي هو سر استطالة المقطوعتين على لسان شخصيتين فقط. وسر تواجد مظاهر التبليغ المباشر من اعتماد الجملة النثرية، المستصحبة للمعاني الواضحة الدوى. والفواصل ذات الرنين المنبّه. وأخيراً فان تجسيد الماضي في هذه المسرحية ينطوي على توطيد العزم في تذكير الواقع الراهن بمخاطر التفرق بين الشعوب العربية، ومحامد التوحد عند ملتقى الاهداف القومية المشتركة. وهذا يعني ارتباط هذه المسرحية بعنصر المصادمة بين الماضي والحاضر بكل ماكانت تعنيه هذه المصادمة من انتماء للسلف أو الماضي. لان هذه المصادمة، كما أسلفنا، انما تجعل من الماضي منظومة المثل الاعلى الذي يعجز الواقع عن الارتهان بها.

استنباط / مخطط مصائر الفكرة المسرحية

لم يكن اتجاه فكرة المسرح في تجربة المعاودة المسرحية للتمحل في مضمون الفكر القومي اتجاهاً عشوائياً، لانها لم تكن مستهدفة في تلك التجربة بمقدار ماهو مستهدف من دروس الفكرة القومية، كما لم تكن نمطاً نابعاً من اعتقاد فردي، أو أزمة فكرية خاصة بتجربة الشاعر عبدالرحمن المعاودة وحده. وانما هي اتجاه يتشكل من سياق موقف القوى الاجتماعية / الوطنية في حركة التغيّر، التي شهدتها سنوات العقد الرابع والخامس من هذا القرن. انها صورة لنمط من التجسيد فوق خشبة المسرح، نحترز الآن من اطلاق صفة الدراما التاريخية عليه. ولكنا نطمئن تماماً على أنه تجسيد بمسرح التاريخ في قالب يشترطه موقف قومي / جماعي في حركة التغير؛ لم يزل ملبداً بالكثير من تركات منظومة الماضي.

ولم يكن من المستبعد على النمط السابق أن ينطوي ــ غالباً ــ على الفهم التبسيطي لفكرة المسرح. وأعني بذلك أن بعض أعمال المعاودة التي اتخذت صفة المسرحية التاريخية، قد لا تتوفر فيها الشروط الكافية لتحقيق مثل هذا النوع الادبي المعقد، وانما هي ضرب من الاطلاق المعزول بمسافة ليست قصيرة عن حدود الشروط المناسبة للقالب الدرامي ومن أدلّ المؤشرات على ذلك أن المعاودة يتساهل كثيراً في اطلاق مصطلح «رواية تمثيلية» على جميع أعماله المسرحية رغم ماينطوي عليه من خلط ظاهر بين القصة والمسرح. بل انه يطلق مصطلح «رواية ذات فصلين» على ثمانية أبيات شعرية منشورة في «ديوان المعاودة» على هذا النحو:

«المشهد الاول ــ

إلى أين اعتزمت اذا ذهابا لـتـمـلأ ماتحلّ به خرابا
ستطرد أن طردك خير فال يبشرنا بأن النحس غابا
أأدهم قد دهمت وأنت لاه بأمر ماحسبت له حسابا
تعود كما بدئت وكنت تعدو ببيروت تبيع بها (الكبابا)

«المشهد الثاني ــ

إلى صيدا إلى صيدا سريعاً وقل لأ بيك ياأبت عزلت
تملقت الاكابر كل جهدي وخالفت الضمير أبي وخنت
فما أجدى التملق والترجي وها أني بذل العار جئت
فقل لي أي رأي ترتأيه فاني في لظى الآلام زيت»[٧]

ان هذا المثال ينضاف الى ماعرضنا له من ملاحظات سابقة من أجل التأكيد على أن المرحلة التاريخية التي تفاعل معها الشاعر عبدالرحمن المعاودة لم تستطع أن تستظهر لنا فكرة المسرح معافاة، وانما استظهرتها في شكل كيان مسرحي غير واضح المعالم، ينتهي على الدوام الى مصائر تباعد بينه، و بين خلق القالب الدرامي النابع من تكنيك فكرة المسرح، و بامكاننا التخطيط لذلك برسم ثلاث نهايات شهدتها أعمال المعاودة المسرحية:

- النمطية في قصيدة المناسبة / وهي تلك البداية التي خرجت منها تجربة المعاودة الشعرية بأسرها، ثم بلغت تطورها في اعتناق منظومة الماضي من خلال تسجيل الاحداث التاريخية على المسرح، دون أن يصاحب ذلك انتقال كلّي الى نمط الشكل المسرحي، لقد كان المسرح عاملاً في اذكاء مشاعر المعاودة الوطنية حقاً، وفي اقترابه من عنفوان الماضي، ومن معانيه المباشرة. ولكن كل ذلك لايمثل التحوّل الفني المشروط للامساك بقالب درامي محدد. ومن ثم لم يتجاوز المعاودة في أعماله المسرحية العديدة، أواصر الصلة المحكمة بنمط قصيدة المناسبة، وخاصة فيما يختزله ذلك النمط من العناصر المضادة لتفتح الطاقة الدرامية، ولصيغة التحقق الفردي، المتحررة من قيود المنظومات الجاهزة (السلفية، الماضي، فكرة القومية).
- «الكلّي» في الحادثة التاريخية العامة / وهي تلك التي عوّقت على المعاودة أية امكانية في العثور على خصوصية التاريخ، فقد كان الحضور المسرحي عنده يحتفي بأن للتاريخ معنى عاماً ينبلج بالنتائج ذات الطابع الحتمى. وهذه النتائج رغم مافيها من ابهار ــ الا أنها تقف على النقيض من الدوافع والتراكمات المؤسسة للفعل الدارمي، لان أي تشكيل لفعل كهذا لايمكن له أن يلتقي مع الخضوع للتاريخ باعتباره سلسلة غير منتهية من النتائج الشاملة، ان ذلك يعتبر أكبر خطر يحدق بفكرة المسرح، لانه يجردها من استيعاب ماهو خصوصي أولا في التاريخ. وماهو تلقائي من تفاصيله، وماهو متناقض من علاقاته، وتقلباته البشرية.
- الدرس الجاهز في مضمون الفكرة القومية / وهو محصلة طبيعية لاية نمطية جامدة سواء تلك التي انطلقت من قصيدة المناسبة، أو من نتائج التاريخ حقاً، لقد كانت دروس عبدالرحمن المعاودة وثيقة الصلة بمرحلة الايقاظ الوطني، بل ان سمة هذا الشاعر الرئيسية عن أي شاعر معاصر في البحرين انما تتجلى في مواكبة الدروس التي يصوغها من التاريخ لاجواء الانفعال العام بتيار

الفعل القومي العربي. اذ لم يسبق لاي تجربة مسرحية في البحرين والخليج العربي أن تفاعلت مع مدّ هذا الانفعال بالحجم الذي تفاعلت فيه تجربة عبدالرحمن المعاودة في كتابة المسرحية التاريخية. ورغم ذلك فان هذه الخاصية، لا تنعطف نحو تأسيس المسرح باستمرار؛ لانها في مثل الظرف التاريخي الذي أحاط بتجربة المعاودة انما تنعطف بنا نحو تبديد فكرة المسرح، لان ذلك الانفعال لم يكن يعني موقف التناقض. أو حتى الحياد سواء من التاريخ، أو من الواقع، وانما كان يعني الانحياز شبه التام في وقت كانت فكرة مصادمة الماضي بالحاضر التي أنبأت بها قصيدة المناسبة مركونة خلف غطاء سميك من مشاعر العطف مع نتائج التاريخ التي لا تقبل رداً، أو تمحيصاً.

لقد إفتدى المعاودة بفكرة المسرح من أجل أن تعتلي المصائر السابقة خشبة المسرح. وفي ذلك فانه لايعبر عن جهل بهذه الفكرة؛ كما قد يتبادر ذلك الى البعض بسهولة ظاهرية، وانما يعبر عن الصيغة الدرامية غير الممكنة «تاريخياً»، في سياق موقف الفعل القومي من حركة التغير، بكل ماشتمل عليه هذا الموقف من توفيق أو خليط بين منظومات فكرية مختلفة. ومن ثم فليس من التجاوز القول أخيراً أنه اذا كان لفكرة المسرح عند المعاودة من ملامح فهي تتمثل في مصائرها التي انتهينا اليها في هذه الدراسة.

---

(١) أنظر: كتاب ماقالته النخلة للبحر، دراسة للشعر المعاصر في البحرين. علوي الهاشمي منشورات وزارة الاعلام. بغداد. وكتاب الشعر العربي الحديث في منطقة الخليج. د.ماهر حسن فهمي. ودراسات في أدب البحرين. معهد البحوث والدراسات العربية. والادب القطري الحديث لمحمد عبدالرحيم كافود.

(٢) أنظر: دراسة للشاعر قاسم حداد بعنوان المسرح البحريني التجربة والافق. مطبعة وزارة الاعلام. البحرين ١٩٨٢. وكتاب المسرح في الوطن العربي. د.علي الراعي. منشورات المجلس الوطني للفنون والآداب.

(٣) يؤكد عبدالرحمن المعاودة في مقابلة أجريتها معه على شريط الكاسيت أنه لايذكر شيئاً من شعر المسرحيات التي كتبها، ولا يذكر تفصيلاً بحوادثها، ولا يتذكر بدقة أسماء الذين تعاونوا معه في تمثيل العرض المسرحي.

(٤) أنظر: تقرير وزارة العمل والشئون الاجتماعية (الوضع الراهن للمسرح العربي. البحرين) الذي تقدم به الوفد البحريني المشارك في مهرجان دمشق المسرحي ١٩٧٣. ومن أمثلة الاضطراب في تاريخ عرض المسرحيات أن هذا التقرير يشير أحياناً الى أن مسرحية «سيف الدولة» عرضت في ١٩٣١، وفي أحيان أخرى يشير الى أنها عرضت في فبراير ١٩٤٠. وكذا بالنسبة لمسرحيتي«المعتصم بالله» و«عبدالرحمن الداخل» حيث لايحدد تاريخاً ثابتاً لهما.

(٥) من الامثلة الظاهرة على غفلة بعض الفترات عن التوثيق ضياع بعض النصوص المسرحية الاولى لصقر الرشود، والكثير من المسرحيات المرتجلة لمحمد النشمي في الكويت.

(٦) لسان الحال. مطابع الكشاف، بيروت ١٩٥٣ ص٦

(٧) المصدر السابق ص٦٤. وما تثيره هذه القصيدة المتمثل بها من أفكار ومشاعر لا تكاد تختلف عن أول قصيدة ضمها الديوان بمناسبة الاسراء والمعراج وعن قصيدة أخرى بنفس المناسبة يقول فيها:

أيها المسلمون ماعزَّ شعب ... أبداً قد تعددت أهواؤه
واذا الشعب فككته الدنايا ... طمعت في امتلاكه أعداؤه
أيها المسلمون هذا زمان ... عزَّ فيه للمستكن رخاؤه

فأعيدوا بالجد مجداً جليلاً   خالدات على المدى أصداؤه

(٨) لمزيد من التفصيل عن هذه الاعمال المسرحية أنظر: كتاب المسرح البحريني التجربة والافق لقاسم حداد. وبلوغرافيا التجربة المسرحية في البحرين إعداد د.ابراهيم عبدالله غلوم، مخطوطة.

(٩) في المراسلات التي اهتدينا اليها اشارة الى اعتذار المعتمد السياسي عن حضور المسرحية. أنظر R/15/2/1231 INDIA OFFICE LIBRARY

(١٠) ديوان المعاودة، مطبعة البحرين، الطبعة الاولى ١٩٤٢، ص١٨ ـ ١٩.

(١١) أم القرى، عبدالرحمن الكواكبي. مؤسسة ناصر للثقافة، ط١ بيروت ١٩٨١ ص٢٤٦ وفي هذا الكتاب الكثير من الافكار المؤصلة للقومية العربية فمن بين مايقوله مثلا: «وجدت أن الجزيرة العرب ولاهلها بالنظر الى السياسة الدينية مجموعة خصائص، وخصال لم تتوفر في غيرهم. بناء عليه رأت الجمعية أن حفظ الحياة الدينية متعينة عليهم، لايقوم فيها مقامهم غيرهم مطلقاً، وأن انتظار ذلك من غيرهم عبث محض» ص٢٣١.

(١٢) ديوان المعاودة ص٣٥.

(١٣) أوردت مجلة صوت البحرين في العدد (٧)، رجب ١٣٧١هـ، السنة (٢)، خبراً عن عرض مسرحية العلاء بن الحضرمي تقول فيه (مثلت مدرسة الارشاد الاهلية بالاشتراك مع نادي الاصلاح الخليفي الرواية التي نوهنا عنها في العدد الماضي (العلاء بن الحضرمي أو دخول البحرين في الاسلام) وقد بلغ ريعها (١١٠٠٠) روبية).

(١٤) صوت البحرين السنة (٢) العدد (٦) جمادى الثانية ١٣٧١هـ.

(١٥) أنظر تفصيلا لذلك في كتاب «المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي» د.ابراهيم عبدالله غلوم (رسالة دكتوراه) تحت الطبع.

(١٦) الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، ترجمة صالح جواد الكاظم، وزارة الثقافة والفنون، العراق ١٩٧٨ ص١٦٢.

(١٧) يؤكد لي هذه الطريقة في نظم المسرحية عبدالرحمن المعاودة نفسه في المقابلة التي أجريتها معه على الكاسيت، ونعتقد أن كتابة المسرحية على هذا النحو ساعد على ضياعها حقاً، فلم يكن المعاودة يدفع بالنص كاملاً للعاملين معه في التمثيل والاخراج، وانما كان يجتزىء لهم الادوار. ومن ثم تكون عرضة للضياع.

(١٨) ديوان المعاودة ص٤٥.

(١٩) ديوان لسان الحال ص٥٥.

(٢٠) مانشير اليه هنا عن موضوعات مسرحيات المعاودة مستمد من اللقاء المسجّل مع الشاعر على شريط الكاسيت.

(٢١) تصف مجلة صوت البحرين مسرحية يوم ذي قار في معرض ايرادها لخبر تمثيل هذه المسرحية بقولها: (قررت مدرسة الارشاد الاهلية بالتعاون مع نادي الاصلاح الخليفي تمثيل رواية «ذي قار» وهي رواية عربية قومية من نظم الاستاذ المعاودة) أنظر: العدد (٥) جمادى الاولى ١٣٧٢هـ السنة (٣).

(٢٢) مجلة صوت البحرين العدد (٦) جمادى الآخرة ١٣٧٢هـ السنة (٣).

(٢٣) أنظر: الكامل في التاريخ لابن الاثير جـ١. وأيام العرب في الجاهلية، وغيرها من المصادر التي أتت على تفصيل يوم ذي قار.

(٢٤) أنظر: الكامل في التاريخ. ابن الاثير، دار صادر للطباعة، بيروت ١٩٦٥ جـ١ ص ٤٨٨.

(٢٥) شكسبير معاصرنا، يان كوت، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٠ ص٤٨.

(٢٦) أنظر: حصيلة دراستنا لتجربة ابراهيم العريّض المسرحية وأصول استخدامه للمادة التاريخية في كتاب ظواهر التجربة المسرحية في البحرين. ابراهيم عبدالله غلوم. شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت ١٩٨٢.

(٢٧) ديوان المعاودة ص٤٥. والمعاودة في الابيات المذكورة يسخر من المستشار اللبناني فائق أدهم الذي كان على خلاف معه بعد أن تولى في احدى الفترات الاشراف على التعليم في البحرين.

عبدالرحمن المعاودة:

المناسبة تحفّز الشعر

أجرى اللقاء / احمد المناعى

■ **حدثنا عن نشأتك من الميلاد الى أن صرت شاعراً معروفاً.**

ولدت عام ١٩١١، وكان يوم ولادتي هو أول أيام عيد الفطر، ونشأت نشأة عادية ليس فيها مايوجب الذكر. وعندما بلغت السابعة أدخلني والدي الكُتّاب (المطوّع) وفيه تعلّمت شيئاً من القراءة والكتابة وحفظت القرآن. وحين افتتحت مدرسة الهداية كنت من أوائل تلاميذها و بعد أن انـهيت صفوفها أرسلت في بعثة مع طلاب آخرين الى الجامعة الامريكية وكان ذلك عام ١٩٢٨. وقضينا هناك سنتين في دراسة اللغة الانجليزية لتأهيلنا لدراسة المرحلة الثانوية حيث كانت الدراسة فيها تجري باللغة الانجليزية..ولكننا عدنا قبل اتمام الدراسة بطلب من الحكومة، وذلك بسبب تأييدنا للطلبة الذين أضربوا آنذاك عن الدراسة بسبب طرد بعض الاساتذة الوطنيين من التعليم وتغيير المناهج..وتسليم أمور الاشراف على التعليم في البحرين لشخص يدعى فائق أدهم، وقد عرف بموالاته للانجليز وقيامه بتنفيذ سياستهم في التعليم التي تهدف الى تعليم يؤهل الطالب فقط لوظائف بسيطة أو دنيا، اضافة الى أنه تعليم يتجاهل بناء الشخصية الوطنية الكريمة المحبة لوطنها ودينها وعروبتها.

■ **وبعد عودتك من بيروت، في أي المجالات عملت؟**

عينت في أول الامر مدرساً في مدرسة الحد، وقمت في الحال بادخال الاصلاحات على المنهج والمقررات الدراسية، فصرت أعلّم التلاميذ التاريخ الاسلامي الصحيح وأعطى الطلاب مقررات رفيعة المستوى في الحساب واللغة العربية والتربية الوطنية. ولم يستقربي الحال فقد فوجئت بالسيد «أدهم» يكتشف الامر و يرفعه الى وزير المعارف الذي طلب مني العدول عما

أفعل ولكنني فصلت الاستقالة من العمل في التعليم، ولم يمض لي فيه سوى شهر واحد. عُرض علي بعد ذلك العمل في دوائر حكومية أخرى ولكني رفضت ذلك وصممت على ألا أعود ثانية تحت رحمة أي مسئول حكومي.. وظللت أشهراً عديدة دون عمل ثم اهتديت الى فكرة فتح مدرسة أهلية، وفعلا تم افتتاح المدرسة عام ٥٤هـ التي أسميتها «مدرسة الاصلاح الاهلية». وكانت كلمة «الاصلاح» اسماً مقصوداً به اصلاح ماأفسدته السياسة التعليمية الانجليزية، ورداً عملياً على مافعله بي السيد «أدهم».

■ **وكيف كان منهاج الدراسة في مدرسة الاصلاح؟**

منهاج المدرسة كان يركز على ماهو مهم وأساسي ومفيد في اللغة العربية والحساب واللغة الانجليزية والجغرافيا اضافة الى غرس العادات والاتجاهات الحسنة وبث الروح الوطنية والقومية في نفوس التلاميذ.

■ **عن أي طريق يتم غرس مثل هذه العادات والاتجاهات؟**

عن طريق التوجيهات وموضوعات الادب القومي والحماسي، اضافة الى نشاط الخطابة والمسرح وغيره من النشاطات التي تقوم بها المدرسة.

■ **كيف كان نظام القبول في المدرسة؟**

المدرسة تقبل التلاميذ من أعمار مختلفة، و يقضي الطالب في المدرسة ست سنوات هي تقريباً تعادل المدرسة الابتدائية. و يدفع الطالب لقاء تعليمه أجرة بسيطة، ولكن العيشة في تلك الايام لم تكن سهلة لغالبية الناس، فالقلة من التلاميذ هم الذين يستطيعون مواصلة الدراسة بسبب ضعف الدخل. والمدرسة كانت تراعي حال المستضعفين من التلاميذ، فتأخذ من بعضهم أحياناً نصف الاجرة وتتسامح في أحيان كثيرة مع من لايقدر على الدفع، بل، وتقوم المدرسة بتقديم معونات على شكل كسوة موسمية لمثل هؤلاء.

■ **إذاً، كيف تستطيع تغطية مصاريف المدرسة وتأمين معيشتك الشخصية؟**

المدرسة تتلقى اعانات من بعض الموسرين، كما يساهم بعض الاصدقاء في التدريس مجاناً. أما عن معيشتي فأنا لاأعتمد على دخل المدرسة فلي مصدر دخل آخر بسيط يكفيني للحياه. كما أن الهدف من المدرسة في الاساس هو عمل وطني وخدمة اجتماعية أقدمها لابناء وطني، وقد شرحت لك الاسباب التي دفعتني الى فتح المدرسة. ولا تنس أن المدرسة حققت لي رغبتي في ممارسة الحرية في العمل دون رقيب أو حسيب.

■ **ألم يتدخل المسئولون آنذاك في نشاطات المدرسة ومنهاجها؟**

لم يكن هناك تدخل بشكل مباشر، ولكن عدم الرضا واضح لدى «المستشار» الانجليزي، فبينما يلبي الحاكم والشيوخ وأعيان البلاد الدعوة لحضور الحفلات المسرحية و يقدمون لها التشجيع والمساعدة يعتذر هو عن الحضور مدعياً انشغاله بأمور أخرى في الوقت نفسه. والاعتذار يتكرر دائماً بما يدل على موقفه السلبي مني. كما أنه لايستطيع الحضور لانه سيسمع و يشاهد

مـايـغـيـضه؛ من اشادة بأمجاد العرب والمسلمين وحث الحاضرين على بعث هذه الامجاد ودعوتهم الى النهوض من رقاد الكسل والتخلف.

- **نعود بك الى الشعر، في أي مرحلة كتبت الشعر؟**

أول مـرة أمـارس فـيـهـا كـتـابة الشعر، كانت كتابة بضعة أبيات أمتدح فيها فضل العلم والتعلم وكـنـت، حينها، تلميذاً في مدرسة الهداية، وقد استقبلها الاساتذة والزملاء بالتشجيع والاعجاب فحفزوني على مواصلة الكتابة وتنمية موهبتي بالقراءة والحفظ لشعر كبار شعراء العربية.

- **كيف تكتب القصيدة، ومتى تكتبها؟**

أكـتـبـهـا أحـيـانـاً دفعة واحدة، وأحياناً أخرى على مراحل وأبيات تنثال متفرقة أو مجتمعة..ولا مـكـان محدد أو زمان معين لكتابتها قد تأتي وأنا جالس أو راكب سيارة أو مستلق على الفراش، وبـعـض الاحـيـان وأنـا مـسـتـغـرق في النوم وأحلم بأني أنشد القصيدة، فاذا استيقظت وهممت بـتدوينها فلتت مني بعض أبياتها أو كلها..وقد يستغرق اكتمال بناء القصيدة ساعة وقد يستمر أياماً وأسابيع.

- **هل كتبت الشعر متأثراً بمحيطك العائلي، أم تعتبر نفسك نبتة غير مألوفة فيه؟.**

أعتقد أن الشعر غريزة في الانسان، والعربي بالذات بطبيعته شاعر، فقد تربي أجدادنا في كنف الـصـحـراء ومـارسوا البداوة بكل كيانهم. وهذه العيشة كونت لديهم الحساسية الشعرية بما فيها من ايقاع وعواطف جياشة وأخـلاق مثالية .حتى أصبح يقال عن الشعر لديهم بأنه ديوانهم. وأنا بـكـل تـواضـع واحد من أحفاد هؤلاء الاوائل الذي غرسوا تلك الملكة في أبنائهم وأحفادهم. أما محيـطـي الـعـائلي القريب فلم يكن فيه شاعر، ولكن أخوالي وجدتي أم أمي كانوا يكتبون الشعر النبطي. كما أن جد أم أبي هو الاديب والشاعر المعروف عبدالجليل الطباطبائي.

- **ماذا تعني بقولك أن الشعر ملكة؟**

الـشـعـر في الاصـل مـوهـبـة، أو ملكة لا تتأتى لكل فرد. أما القراءة والاطلاع وحفظ الشعر فهي عـوامـل تـصـقـل مـوهـبـة الـشـعر. وبالنسبة لي فقد قرأت مصادر الادب العربي كالاغاني ونفح الـطـيب وحفظت أشعار الشعراء العرب البارزين وأحببت شعر المتنبي والعباس بن الاحنف في الغزل.

- **ماهو المحفز أو المحرك الاساسي لكتابة الشعر لديك؟**

المناسبة، سواء أكانت قومية أو دينية أو اجتماعية .. هي المحفز لكتابة أكثر قصائدي.

- **ألا تترك نفسك أحياناً على سجيتها لتعبر عما تشعر به كذات شخصية؟**

نـعـم، وفي هـذه الحـالـة أقول الـقـصـيدة الغزلية أو العاطفية .. وغالباً مايكون محركها هو انفعال بجمال بشري أو بذكرى جميلة أو بصداقة حميمة أو بطبيعة ساحرة.

■ **أيهما أقرب الى نفسك قصيدة العاطفة أم قصيدة المناسبة؟**
الاولى بلاشك أقرب الى نفسي، لان الثانية فيها شي من المجاملة والعقل.

■ **ماهي القصيدة التى كانت سبباً فى شهرتك كشاعر؟**
هي قصيدة رثاء الملك فيصل الأول ملك العراق آنذاك، وألقيت في حفلة التأبين الأربعينية، وحضر الحفل جمهور غفير. وقد لقيت القصيدة تجاوباً كبيراً من الجماهير المحتشدة.

■ **أعرف مسبقاً موقفك مما قيل عن شعر المناسبات عندك، ولكن ماالدفع لمدح الشخصيات البارزة أو المسئولة؟.**
أنا لاأمدح الا من يستحق أو لي علاقة طيبة به، ثم أن مدح الشخصيات البارزة أو الحاكمة هو جواز المرور للمناداة بالاصلاح والحديث عن الاماني الوطنية والقومية .. وأنا رجل أدعو الى الاصلاح والعدل فحسب.

■ **نشرت في ديوانك الاول (١٩٤٢م) رباعيات شبيهة في روحها وفلسفتها برباعيات الخيّام، هل هي محاولة لترجمة رباعيات الخيّام؟**
هذه الرباعيات كانت تنشر اسبوعياً في جريدة «البحرين» التي كان يصدرها الصديق عبدالله الزائد، ثم توقفتُ عن نشرها، وأعيد نشرها في الديوان المذكور. وهي ليست ترجمة حرفية انما تستلهم فلسفة عمر الخيام وروحه.

■ **هل تمت ترجمة الرباعيات عن الفارسية أم عن غيرها؟**
ترجمتْ عن الفارسية، ولكني لم أكن المترجم، فأنا لاأجيد الفارسية، انما كان لي صديق يجيد الفارسية يدعى محمد سعيد، هو الذي كان يترجم الرباعية الى العربية وأقوم أنا بصياغتها متمثلا روح الخيام، ومستعيناً بثقافتي حول فلسفته وحياته، كما اني لاألتزم دائماً بحرفية الفكرة والتعبير، ولذا فان الرباعيات يمكن نسبتها اليّ أكثر من نسبتها الى الخيام.

■ **ماسبب توقفك عن نشر الرباعيات؟**
وجد بعض المسئولين في الآراء والفلسفة التي تعبر عنها بعض الرباعيات مااعتقدوا بأنه مخل بالعقيدة و يدعو الى افساد عقول الشباب وهددوا بمقاضاتي في المحكمة أن لم أتوقف عن النشر، وقد استجبت لطلبهم هذا، بعد أن كتبت مايقرب من أربعمئة بيت لم ينشر منها الا مايزيد على المئة بقليل.

■ **وما قصة المجادلة النقدية التي دارت حول شعرك أوحول الرباعيات بالذات على صفحات جريدة البحرين؟**
القصة، هي أن بعض الادباء نشروا مقالات تنتقد سلباً بعض المعاني والاساليب الشعرية في قصائدي، وأنبرت لهم جماعة أخرى من المثقفين المعجبين بشعري..ودارت مشادة نقدية على صفحات جريدة «البحرين»، وكانت تنشر تحت عنوان «المعاودة ماله وما عليه»، وكان من

ضمن الفريق المنتقد حسن الجشي وعلي التاجر وأحمد المبارك، ومن المدافعين عبدالله جميل وعلي الوزان وعبدالرحيم روزبه.

■ **مانوع النقد الذي كان يوجه لشعرك؟**

مثلا، أقول في أحد الرباعيات :

هامت الروح بواد من خيال   فتراءى لي من الحق ضلال

فالمنتقدون يرون في الشطر الثاني من البيت ضعفاً في التعبير، و يقولون كيف يتراءى من الحق ضلال، فالحق حق والضلال ضلال، ضدان لايلتقيان، و ينبرى الفريق المدافع بتقديم تفسيرات لاأذكرها الآن، ولكنهم كانوا يستعينوا باللغة والنحو والمنطق لتبرير المعنى..

كما انتقدوا في البيت الذي أقول فيه:

ياحبيبي هاك فارشفها وهات   هاتها من فمك المعسول هات

تكرار كلمة هات معنى ولفظاً، وقارنوا ذلك بنماذج من الشعر العباسي، واعتبروا هذا التصرف بأنه خروج عن تراث الاقدمين.

■ **وماذا كان موقفك من هذه المجادلات النقدية؟**

موقفي هو الحياد، فأنا صاحب الشعر المختلف حوله، أستمع فقط الى تفسيرات كل من الفريقين، وأحتفظ لنفسي بالمعنى الذي قصدته.

■ **وكيف انتهت المجادلات النقدية هذه؟**

في الحقيقة، وصلت الى منعطف خطر بسبب تعصب كل من الفريقين لرأيه، فتداركها الشيخ عبدالحسين الحلي وطلب في مقالة نشرها في الجريدة أن يتوقف الفريقان عن المجادلة في هذه المسألة لانها صارت على وشك أن تخرج عن نطاق النقد الادبي، وقد استجاب الجميع لهذا النداء.

■ **مادمنا بسبيل القضايا الادبية، هل قصيدتك التي تحمل عنوان «اسبوعان في القسم» هي فعلا تتحدث عن حادثة حقيقية؟**

نعم، لقد سجنت لمدة اسبوعين وكتبت القصيدة المذكورة من وحي ذلك الموقف القاسي، ولكن القضية ليست أدبية. ماحدث هو أن شخصاً زارني ذات مرة وافداً من احدى الامارات وادعى بأنه من أقربائي فقمت بواجب ضيافته، وخلالها عرض عليّ أن أشتري منه بعض اللؤلؤ، فأفهمته بأني لاأعمل بتجارة اللؤلؤ ولا أفهم فيها، ونصحته بعرض بضاعته على تجار اللؤلؤ المعروفين، وخرج من عندي، لافاجأ بعد أيام بالقبض عليه بسبب متاجرته باللؤلؤ الصناعي والحكم عليه بالسجن، وكان قانون تحريم المتاجرة باللؤلؤ الصناعي آنذاك لحماية اللؤلؤ الطبيعي مطبقاً بشدة، وكان أن سجنت لمدة اسبوعين بسبب ضيافتي لهذا الشخص، وعدم الابلاغ عنه.

■ **وما رأيك في القضية التي أشيعت حول صديقك عبدالله الزائد بالمتاجرة باللؤلؤ الصناعي؟**

عبدالله الزائد كان ضحية لامثال هؤلاء الغشاشين، ولا يمكن الشك في نزاهته وأمانته، وهو الرجل الوطني الذي عاش طيل حياته بشرف مضحياً بماله وتجارته في سبيل رفعة وطنه وأمته. ولا أقول ذلك كصديق ولكنها الحقيقة التي غابت عمن تعرض له بالشك أو الاتهام.. وعلى أي حال فالزائد استطاع أن يقدم الدليل على براءته لدى الجهات المختصة التي لم تجد ماتدينه به فحكمت لصالحه.

■ **فازت بعض قصائدك في المسابقات التى كان يقيمها القسم العربى باذاعة لندن، لماذا يهتم الانجليز بالشعر العربي وخاصة بموضوعات تتحدث عن النهضة العربية ووحدة العرب.؟**

الانجليز أثناء الحرب و بعدها كانوا يتقربون للعرب لكسب تأييدهم ضد أعدائهم، كما أن هذا أحد أساليبهم للظهور بالمظهر التقدمي الحر.

■ **هل كنتما، أنت وصديقك الزائد من المخدوعين بسياسة الانجليز ووعودهم للعرب؟**

نحن وغيرنا كثيرون من مثقفي العرب وسياسييه كانوا ينتظرون من الانجليز تحقيق وعودهم، ولكن ذلك لم يحصل، ماحصل هو تسليم فلسطين لليهود وز يادة فرقة العرب.. كما لم تثنينا وعودهم عن المطالبة بالاستقلال والاصلاح ومهاجمة الاستعمار.

■ **تحدثت سابقاً عن النشاط المسرحي لمدرسة الاصلاح، مانوع المسرحيات التي كنت تقدمها؟**

المسرحيات التي قدمتها آنذاك كلها شعر ية، تتحدث عن مجد العرب وتاريخهم، منها: عبدالرحمن الداخل، الرشيد وشارلمان، سيف الدولة الحمداني، المستعصم بالله، جبلة ابن الايهم، العلاء الحضرمي، و يوم ذي قار.

■ **هل كان لك اطلاع سابق على المسرح؟**

قرأت ماكان ينشر حول الفن المسرحي آنذاك، وأطلعت على مسرحيات شوقي، كما شاهدت عملا مسرحياً لفرقة يوسف وهبي أثناء دراستي في لبنان.

■ **من كان يخرج مسرحياتك؟**

كنت أقوم أنا وحدي باخراجها وانتاجها وادارة أعمال الحفل المسرحي، و يساعدني أحياناً بعض الزملاء.

■ **أين كانت تقدم هذه الحفلات المسرحية؟**

كنا نقيم الحفلة المسرحية في حوش عمارة كبيرة لسلمان بن مطر، نقيم فيه خشبة العرض ونجهزها بالديكورات والستارة المسرحية، ونأتي بالكراسي للجمهور من البلدية أو مؤسسات

أخرى، أما السيوف والخناجر فنستعيرها من ديوان الحاكم. كما قدمنا بعض العروض على مسرح سينما البحرين.

- **هل يتخلل الحفل المسرحي فقرات أخرى غير المسرحية الاساسية؟.**

كنا نقدم الى جانب العرض المسرحي الاساسي مسرحية هزلية وهي عبارة عن فاصل شعري انتقادي، يقدمه أحد الممثلين المعروفين بقدرتهم على الاضحاك بالحركة والتعبير بالصوت، ويلبس الممثل لباس المهرجين المعروف.

- **مانوع النقد الذي يوجه في المسرحية الهزلية؟**

ننتقد أعمال الجشع والظلم التي يمارسها بعض التجار أو المسئولين، التي منها مثلا اخفاء المواد الغذائية الاساسية والتلاعب بالاسعار، كما ندعو فيها لمساعدة الفقراء والمساكين.

- **هل مازلت تكتب الشعر؟**

نعم، مازلت أكتب ولم ينشر لي سوى القليل، كما أني مزمع على طبع جميع أعمالي الشعرية، وأبحث عمن يحتفظ بنصوص من مسرحياتي التي فقدت مخطوطاتها جميعاً في ظروف خارجة عن ارادتي.

* * *

ا

أما بعد فقد اطلعت على ديوان الشاعر الاديب النجيب عبدالرحمن بن قاسم المعاودة فتصفحت بعض المواضع منه ورأيت كثيراً من اشعاره تمثل جمال الشباب. وشعر الشباب يمثل المنى والهناء والامل، وأعجبني من قصائده أبيات تلفت النظر الى ماضي العرب المجيد وشرفهم الرفيع، وللعرب الكرام تاريخ مملوءبالشرف والسؤدد والعزة والكرامة ينبغي من الشباب الرجوع اليه والتأمل فيه فيجدون فيه من الآيات البينات والآثار والمآثر والمزايا والمفاخر والعبر والعظات مافيه كفاية والواجب عليهم وهم رجال المستقبل أن لايغفلوا عن الالتفات الى الماضي والتأمل في الحاضر والافتكار في المستقبل، ويجدر بهم قراءة هذه الابيات من شعر المعاوده.

تحيي الشعوب بأفراد ذوي همم	في ساحة السيف أوفي ساحة القلم
وكل نهضة قوم ليس يدعمها	ركن الزعامة آلت بعد للعدم
ونحن في الشرق داء الجهل أخّرنا	فضاع بالجهل مانلناه من قدم

محمد صالح يوسف
من مقدمة ديوان المعاودة ١٩٤٢

ب

وقد قلت جواباً على سؤال مرّة: ان الشعراء فئات ثلاثة. فأولهم ذلك الذي يصوّر عصره، كأيليا أبوماضي وفرحات. وثانيهم من يصوّر بيئته كالجواهري وفؤاد الخطيب، وثالثهم الذي لايصور الا نفسه كالشابي وفدوى طوقان...ولكل من هؤلاء في عالمه شأن.

وأنت فلو سألتني: من أي الفئات صاحبنا لقلت لك أنه في الوطنية هذا الشاعر الثاني. فأنك لن تجد صورة صادقة لبيئة البحرين والعوامل التى تستفز شبابها وتحركهم كهذه الصورة التى يجلوها لك المعاودة في مواقفه كلها ببيانه الرصين.

أقرأ قصيدته التي يستهلها بقوله:

مجد لنا قد ناطح الجوزاء	فزكا وطاب وعطر الارجاء

أو قصيدته في جبل طارق:

اذا جلّ ماضيه فما قلّ حاضره	وان عزّ مغناه فما هان ناصره

او قصيدته في صلاح الدين الايوبي:

يقضي الحياة تفانياً وجهادا	بطل حمى وطنا وصان بلادا

او قصيدته الرائعة في فلسطين:

تأنّ ياغرب! واحذر غضبة العرب   واحذر صهاينة أغروك بالذهب

فانها خير شاهد على ما أقول. وله من امثالها غير قليل.

ابراهيم العريض
(من مقدمة ديوان لسان الحال للمعاودة، ١٩٥٣)

ت

«صحيح اني شاعر مقلّ. و يقولون عني ايضاً انني شاعر المناسبات ارادوا بها نقداً، واعتبرها لي شرفاً وحمداً فلا يسمع لي شعر إلا اذا اهتاجت العاطفة لذكرى دينية أو موسم قومي اقف فيه في جموع الناس منادياً الى الاصلاح مذكراً بالماضي السعيد، مجابهاً بالحقائق التي لاغبار عليها، خدمة لديني، وتفانياً في سبيل رفعة شأن قومي...»

عبدالرحمن المعاودة

ث

نعم إن الصور الشعرية غير مبتدعة الألفاظ ولكنها رشيقة كعرائس الباليه، فلا مفاضلة ولا تزاحم بينها، لا تصنّع ولا تعمّل، شعر عربي خالص خال من كل حشو إلاّ بعض كلمات دعاه اليها الوزن. وهو لو تأنى لأدرك ماتمنى، كما يقال. ففي شعره سهولة أندلسيّة وقوة يعربية. أجل إن صورة عاديّة وقد ذهب زمانها ولكن السلاسة العربية تنقذها من نكبة قدمها.

مارون عبود
(من مقدمة ديوان دوحة البلابل للمعاودة)
١٩٦٠

رباعيات

عبدالرحمن المعاودة

ياحبيب القلب من ذا عذلك … عن محب يضمر الاخلاص لك
بشر هل أنت أم أنت مـــلك … لا ولكن أنت سلوى المستهام
أترى هل حدت عن عهدي القديم … وتنكبت عن الخل الحميم
أترى هل صدق الواشي الزنيم … أم ترى أصبحت لاترعى ذمام
سبحت في لجة الكون نجوم … وتهادى البدر من بين الغيوم
وتنادت ذكريات وهموم … أنض يافجر على الليل حسام
يابني قومي تمادوا وارجفوا … أنا ماعشت شجي مدنف
أنا في حبي لكم لاأصدف … أنا لاأبغي سوى الحق مرام
أن أكن شببت بالحق الصراح … وتماديت بشكوى ونواح
ولحاني من بني قومي لاح … حبذا اني من قومي أضام

ياحبيبي هاك فارشفها وهات … هاتها من فمك المعسول هات
انما ريقك والراح حياتي … ان في ثغرك كاسي والمدام
ريقك الراح وصرفاً لايطا ق … هو والصهباء لي كأس دهاق
حلت النشوة منه والمذاق … فاسقني ماشئت ياأقصى المرام
يابديع الحسن ياحلو الدلال … آه لو ترجع هاتيك الليال
عن يميني أنت والدن شمالي … حينما نار الهوى كانت سلام
يارياضاً عبقت فيها الزهور … وتناغت في حناياها الطيور
وتناجى الماء فيها والصخور … واستطيب اللهو فيها والمقام

طافت الذكرى فصفق يافؤاد   واهتفي يانفس واشهد ياوساد
واشج ياحب وعذب يابعاد   وابك ياعين على القلب المضام
قل لمن يسرف اخلاصاً وودا   أترى هل يحفظ الانسان عهدا
صاح مهلا لا تضيع قسطٌ جهدا   في محال وانج من شر الأنام
عش خلي القلب حراً مطلقا   لا تبال بصدود أو لقا
واتخذ من عبر الدهر رقى   تنج بالقلب الى سيف السلام
واذا ماندر الخل الحميم   ونزى في قلبك الشوق القديم
فتذكرانه الدهر العقيم   لم يسله الا رعاعاً وطغام

هامت الروح بواد من خيال   فتراءى لي من الحق ضلال
قلت واها نحن في قيل وقال   قصرت أفهامنا عما يرام
غض طرفا وأمش هونا إننا   لم نزل في غمرة من جهلنا
صاح أن الكون رمز عندنا   كفراش نحن حول النار حام
أين هارون وأين الناصر   وزمان بذويهم غامر
أين قيس قبلهم بل عامر   قد أحيلوا للشجيرات طعام
فالثم الكوز فيارب خزف   كان قبلا جسم هيفاء تحف
بعيون وقلوب ترجف   حولها وهي على عرش الغرام

نشرت هذه الرباعيات في جريدة البحرين، وصدرت في «ديوان المعاودة» عام ١٩٤٢.

ذاكرة الظهيرة

أمين صالح

جذع امرأة ..

من السرّة يندلق بائع البالونات و يهرول على عجل، متشبثاً ببالوناته الملونة، الحبلى بالهواء، نحو الساحة العامة المزدحمة بفصائل البشر والآلات والحجر. انه يدفع قامته القصيرة، بتهور، بين الاجساد المتلاطمة والمتواثبة، قاصداً جهة معينة اعتاد أن يرتادها في هذه الساعة من النهار: الظهيرة ــ وقت خروج التلاميذ من المدرسة.

يتوقف فجأة، من يرى يلمح على تجاعيد وجهه ــ التي تفشى عمراً تجاوز الخمسين ــ تعابير خيبة وسخط مكتوم.. و يدرك ــ حين يلتفت الى الجهة التي ينظر اليها ــ أن بائع الحلو يات قد احتل موقعه الخاص. يدير رأسه متلفتاً في الارجاء لعله يعثر على رقعة خالية يصونها الظل ولكنه لايجد، فيتحرك، ووئيدا يمضي صوب «كشك» يبيع الجرائد والسجائر والمرطبات ليستقر في زاو يته تحت الشمس اللاهبة المحدقة به.

تدنو منه سيدة في منتصف العمر، ترتدي نظارات طبية، تتفرس برهة في فروة رأسه العار ية من الشعر، المتوهجة بفعل الحرارة. تطلق قهقهة عالية، لها رنين ناقوس، ثم تبتعد عنه. يتطلع نحوها في استغراب و يهز كتفيه بلا مبالاة.

بيني وبينكم هضبة مسكونة بالتعب تطعنون القلب بنصل الهرج ولا تدرون انها ترث الماء والعشب. أيروق لكم الدم المتهاوي قطرة فقطرة على راحاتكم؟. تلك هضبة قوم الاكواخ، القاطنين في مقلة العتمة..في الغسق ينبجسون من لحاء الصبار، بلا رو ية ودونما كابح، ليتداحوا في المساحات..يرافقهم الليل الحكيم والجوع الساهر.

تحدث جلبة في الناحية الاخرى من الساحة. ثمة رجلان يتشاتمان و يناوش أحدهما الآخر (عادة الاسباب تكون تافهة ــ في مثل هذه الاحوال ــ: أحدهما داس بحذائه على قدم الآخر، أو ربما بصق دون أن يدري في وجهه) والمارة يحيطون بهما مترقبين في لهفة النتيجة الختامية: أن يتنازل أحدهما أو يسقط صريعاً. لكن بغتة تنخرس الجلبة و يهيمن السكون مع حضور شرطي مرور يتقدم نحوهم في خطي بطيئة ومهيبة. يلقى نظرة طائشة، تحوي الكثير من الازدراء، ثم يستفسر بصوت يتقمص الحكمة تارة والحماقة تارة، وهم يجيبون في خشوع. عندئذ يخرج صفارته و يطلق صفيراً خاصاً، فيفهم الآخرون المغزي بحكم النواميس الملقنة يومياً حتى صارت من البديهيات. و بلا تردد يهيئون الحلبة في منتصف الساحة حيث الدائرة المسورة بالقرميد في ارتفاع منخفض والمليئة بالاحجار، يدخل الرجلان الحلبة ويخرج كل منهما قرنه الطويل الحاد و يغرزه في جبينه. وفي خارج الحلبة ينتشر الضجيج مرة أخرى و يتصاعد الصخب مع بدء المراهنات على الفائز. المتصارعان يتحسسان قرنيهما للتأكد من تماسكهما وصلابتهما ثم يشحذانهما بالحجر المتناثر، وعندما يصفر شرطي المرور تبدأ الجولة لتتضمخ القرون بالدم..

تمهلوا ياقوم الاكواخ، فالطرقات مرصودة من كل جانب. فخاخ تتظاهر بالغفوة لكنها مبللة باليقظة، محفوفة بالحيل، تجزّ الكعب ان تهورت ولم تكترث. رعونتكم ترطب القلب. لكن منذ أن حاصركم جند القبائل ــ بعد تلك الانتفاضة الساحرة ــ صار الحذر ضرورياً. تعالوا من هنا، عبر أنامل السنابل الموشاة بالندى. حين تمرقون استعيروا اناء المساء، امعاناً في التنكر، وتسربلوا بجسارة الحدأة. رشوا ماء الورد على الحقول حتى تصلوا الى موقع تصهل فيه الشهب بلا انقطاع، عندئذ تتخطون الاسلاك برشاقة السهم لتجدوا أنفسكم عند مخزن سيد المزرعة..خذوا ماتحتاجون من قمح وثمار. ستحرسكم زواحف الطين.

ــ لماذا تقف هنا؟

يلتفت بائع البالونات صوب صاحب «الكشك» الذي يرمقه في غضب. ثم يدير رأسه باحثاً عن مكان آخر. يتحرك مطأطئاً رأسه، يلمح ظل سرب من الطيور فيرفع رأسه و يتأمل الحمام الذي يلوح بأجنحته محلقا ليحط على سطح مبنى يطل على الساحة، غير ان دراجة مسرعة تنتزعه من تأمله لتطوح به بعيداً على الرصيف، فتنفلت البالونات وتتدحرج على الاسفلت، ينهض سريعاً دون أن يفحص جسمه للتأكد من عدم حدوث كسر أو جرح بسبب الصدمة و يهرع نحو البالونات يلملمها. يستند الى الجدار لاهثاً وآنذاك يشعر بألم في صدره وركبته. يضغط برفق على صدره ثم ينحنى ليتحسس ركبته فيفاجأ بشخص يمسكه من ياقته و يرفعه. انه سائق الدراجة، شاب مضرج بالانفعال والشراسة. بعد عناء يتمكن من تخليص نفسه والابتعاد عنه متفادياً سيل الشتائم البذيئة والتهديدات الصاخبة. ينتقل الى موقع بالقرب من متجر لبيع الاقمشة يظلله ساتر خشبي. يجلس على العتبة ويمسح العرق عن وجهه والغبار عن ثيابه.

الجدّات تفرد حكاياتهن على منافذ الاكواخ فترتعش اثداء الصبايا لذكرى فارس ينسج بحوافر جواده درباً حريرياً يفضي الى سرير العاشقة التي تشرع عذريتها لبسالة الانامل. والفتيان في أهازيج اللعب يوشمون طرقات المساء بأنفاسهم المرصعة باللهو والامنيات. وحدهم الاباء والامهات ــ قوم الاكواخ ــ يعرفون مذاق المذلة لانهم الاسبق في تذوقها، وفي النظرات المتبادلة يوارون الخوف والقلق والرغبة في هتك المجهول.

لهفي على الجدات اللواتي تجردن من حكاياتهن وانزوين عاريات في ركن يغزلن المراثي لسلالة يهيىء لها الاعداء سلالاً بحجم الرأس. في قلب قوم الاكواخ يزدحم البكاء.

و يرنو الى شرفة بعيدة في الطرف الاخر، غير آهلة، يغمس فيها نظراته التائهة. هل يستنجد بمكان آمن يستريح فيه من تعبه؟ هل يترقب حضور انسان يشير له بأن يصعد ليحدثه، و يشرب معه، و يسند رأسه على كتفه لينتحب دونما رادع؟

يلتفت وراءه و ينظر من خلال زجاج الواجهة الى داخل المحل. يبصر يد رجل تنسل خلسة تحت تنورة امرأة تجاوره متحسساً فخذها. يدير رأسه ثانية و ينقل بصره بين الجموع المحتشدة، المهرولة، المتلاطمة: جزّار ينحر خروفاً و يسلخه ثم يعلقه في محل «بوتيك»، سيارة «مرسيدس» يجرها جمل ينفخ في البوق لافساح الطريق له، قملة تتسلل تحت زي جنرال سمين جداً يحاول عبثاً اصطيادها فيخلع ملابسه العسكرية ــ وسط الشارع ــ قطعة فقطعة بينما تصدر من محل اسطوانات قريب موسيقى راقصة وأخيراً ينجح في القبض على القملة و يهرسها بأصابعه لكن عندئذ ــ بعد أن تجرد من ملابسه تماما ــ اكتشف المحيطون به انه نحيف جداً.

بصره يرتفع تلقائياً ليستقر في تلك الشرفة التي لم تعد خالية. حضور معجز؟ انها امرأة تتطلع اليه. هل تبصره حقا؟ لماذا اختارته وحده من بين الحشد؟ لايستطيع أن ينتزع عينيه من البؤرة الممغنطة. كأنه ينتظر الدعوة بشغف لامتناهي.. مجرد اشارة منها، ايماءة، رفة هدب.. ستجعله يعدو كالايل اليها ليسفح في حضنها كل تعبه ومراثيه ومدائحه. ينتظر؟ قد تيأس من غيابه. طفلة تظهر خلفها، تأخذ يدها، وتتحركان الى الداخل. اذن هي عمياء، ولم تكن تبصر سوى الفراغ. ضحك سرا من أوهامه وتخيلاته.

حنيني انثره من الوجع فلا طاقة لي ولا يابسة، لاصرخة لي ولا جهة. في الاصيل، حين تسدل الشمس خمارها الوردي، أرنو الى الهضبة المكللة بريش النسر الغريب، المتوحد مع النبوءة، وأهفو الى من يأخذ يدي / سيدي هذا رمل ينزف من يدي، يقول ساكن الكوخ / أنتسبُ الى الواحة المحظور التجول فيها، المنحسر عنها بنون وبنات يتوسدون رؤيا

الاب والام والجد والجدة..فقراء الا من نبوءة يحرسها نسر غريب / أنت تهدر رمل المملكة، ادفع الجزية..يقول شيخ القبيلة / من يتسلل في آخر الليل الى عرينه، مثل اللبوءة الجريحة، غير قوم الاكواخ؟ مهلاً، مهلاً..البنادق الجبانة خلدت للنوم.

أفواجاً يقبل التلاميذ من مؤخرة الطريق الفرعية، يسوقون أمامهم الغبطة والمرح المنعتق من أسوار يوم دراسي، و ينتشرون في أرجاء الساحة: بعضهم يتحلق حول بائع الحلويات، اثنان يقذفان حقيبتهما عالياً في لهو، أو تحرر، ثم يركلانهما، واحد يبول على شحاذ أعمى دون أن يردعه أحد، طفل يقترب منه ينظر اليه للحظة و يرمق البالونة الوحيدة المتبقية لفترة، مأخوذاً بها. هو يدرك كنه الرغبة المسكونة في عينيه، فيسأله: كم عمرك؟

يجيبه الصغير: ست، سبع سنوات.

ـ تحب البالونة؟

يومىء الصغير بالايجاب.

ـ تريدها؟

يومىء الصغير بالايجاب

ـ معك نقود؟

يهز الصغير رأسه بالنفي.

وكنت استنفر خطاي، من كوخ الى كوخ، والماء والعشب يهرولان خلفي. أحصى مخابىء الرصاص في أجساد كانت. كيف لايضل الرصاص طريقة حين يكون الهدف جسداً فقيراً الا من نبوءة تغادره حزينة لتستدعي النسر الغريب كي يحرسها؟
رجموا الاكواخ ـ بعد الانتفاضة الساحرة ـ بالجمرات. وآن تبعثرت الارواح البهية في مقصورات المساء، هبطت النسوة بقناديلهن يجرجرن ظلال الابواب، وشهقن حين أبصرن الجثث تتلالأ بأنوار ساطعة. اغمد يابائع البالونات، تعاستك..وامضِ الى الجدات لتصغي الى رنين الممالك في أحداقهن.

يمد نحوه بالبالونة فيتلقفها الصغير بلهفة وشغف و يركض رافعاً البالونة التي تحاول الانفلات لكن يمنعها الخيط المشدود حول أصابع الصغير، بينما الاخر يتابع، في فرح، حركاته وجريانه عبر الساحة «امرح ياجذر الغبطة لتسمع الاعمدة أصداء لهاثك وحفيف وشوشاتك»..وما أن يوشك أن يستدير، ليعود من حيث أتى، حتى يلمح البالونة وهي تتهادى محلقة، متحررة من القبضة الرخوة، والصغير رافعا رأسه يراقبها و يبكي بحرقة موجعة. يتحرك نحوه و يربت على كتفه مهوناً عليه الامر، لكن الصغير لايكف عن البكاء و ينظر اليه من خلال دموعه الغزيرة مستجدياً عونه. خيط البالونة الان عالق حول نتوء حديدي في واجهة مبنى البلدية الذي يتصدر الساحة، بالقرب من نافذة في الدور

الاول، والارتفاع ليس عالياً الى ذلك الحد، فبإمكان المرء الوصول الى هناك بتسلق الماسورة الطويلة..يتردد قليلاً، لكن أمام بكاء الصغير المتواصل، يقرر استعادة البالونة، فيتجه الى الماسورة و يشرع في التسلق.

من بعيد كان حارس البنك المسلح يراقب باستغراب وذهول في البداية لكن تعبيره سرعان مايتحول الى غضب يوشك أن ينفجر في أية لحظة مع استمرار الآخر في التسلق «كيف يجسر هذا اللص على السرقة في وضح النهار وأمام ناظري». يخرج مسدسه و يصوبه.

بائع البالونات يتابع تسلقه بمشقة واضحة،انه مصمم على استعادتها مهما كانت الظروف، ولم تبق سوى مسافة قصيرة لكي يصل الى البالونة التي تتمايل محاولة الانفلات، وحين تصبح يده قريبة جداً من الخيط يشعر فجأة بوخز حاد في ظهره، كأن نصلاً يخترقه، كأن رصاصة تفجر احشاءه. عيناه تمتلئان بالغيوم شيئاً فشيئاً، وقواه تخور، والمرئيات تتشابك..بياض، بياض غامر يسطع في المقلتين، ثم لاشيء. وفي لحظة وقوعه على الارض يفك باصبعه الخيط وترتفع البالونة عالياً، عالياً.

ياقوم الاكواخ، خبئوني.

١٩ يونيو ١٩٨٣

التحديق في الوجه المألوف بغرابة

خلف أحمد خلف

[الى قاسم حداد]

(في قاعة القادمين في مطار مألوف، في زمن لايحتاج الى تحديد، فكل الازمنة باتت واحدة!)

هو يمشي مسكوناً بهواجس شتى، وليس ثمة أحد يقاسمه.

هاجس أول : يرصدها وهي منطلقة اليه، رصاصة مكتومة الازيز، بطيئة تأتيه تخترق صدره فيرتج جسده الى الوراء بفعل الاختراق، و يبدأ في التهاوي الى الارض فيما عيناه تطوفان الوجوه وصفحة عريضة من السماء تبدت من زجاج نافذة المطار الشاسعة، حتى تحطان على الاقدام وهي تتفاداه يمنة و يسرة وقد توسد الرخام الصقيل بصدغه والاصوات من حوله تتناءى ليطبق صمت شامل لايقلقه الا دقات قلبه مضطربة الايقاع وفي صدره رغبة مدحورة لصرخة مستحيلة، صرخة رفض لان يتهاوى هكذا بين الجموع و يصير بعد قليل خبراً صغيراً في جريدة محدودة الانتشار، ورقماً من حزمة أرقام لميتة مجانية، يكون بعدها نسياً منسيا.

هو احتاط لكل طارىء، فذاكرته مطفأة، ومفكرته تخلو من الاسماء والعناوين والمواعيد، أما كاميرته المدلاة على جانبه فهي بلا أفلام.

ينكمش و يتوارى مابين المسافرين العائدين، يحتمى من هاجس في الطريق، يقاوم الانجراف الى هواجس أخرى قادمة، يحاول أن يتشاغل، أن يمشي كما يمشي الآخرون في سكينة ظاهرة وهدوء، يستجمع الذاكرة ليجيب على تساؤل يلح ولا يريد أن يهدأ، أين هو الآن وما يفعل، أمسافر من الوطن أم عائد اليه، يخاف أن يكبر السؤال.

يتحرك مع الركب أمام مكتب الجوازات حتى يحاذي موظف الأمن فيدفع اليه بجواز سفره.

يـشـرع أمـام ضـابـط الجـمـارك حقيبته. أشياؤه الشخصية التافهة مستباحة تمتد يد الضابط تلاعبها، تتحسسها..

هاجس ثانٍ : في قاع الحقيبة يتمدد أحدهم متكوماً على نفسه في هيئة جهاز ارسال صغير.

هـو يـنـتـظـر أن يـستجوبه الضابط عن الجهاز، يهيء نفسه و يلتمس كل الحجج اللامجدية وعـبارات الانكار والنفي والتوسل أخيراً، الا أن يد الضابط تهيل على الجهاز الثياب، تغلق الحقيبة، و يواجه عينين في نظرة غامضة و يبقى وحيداً أمام ذلك الذي رآه.

هـو يمشي بـتـوجـس، يـقترب من بوابة القاعة، من ورائه حقيبته تئن عجلا تها من ثقل ذلك المتكوم في قاعها.

للشرطي الواقف عند البوابة يد معترضة تمتد
هو يقف، يتطلع متسائلاً والقلب يخفق بقوة
الشرطي يطلب منه جواز السفر
هو يسلمه اياه.
الشرطي يبدأ في تصفح الجواز بآلية باردة، وهو لايتابع حركة الشرطي.
يتطلع الى الخارج لعل وجهاً مألوفاً في انتظاره

الـشرطي يعاود تصفح الجواز من جديد، لم يعثر على ختم الدخول، هو ينتبه بقلق، يتابع يد الشرطي في رحلتها الثانية.
تتوقف يد الشرطي على صورة حامل الجواز ثم تقلب الصفحة.
هـو ترتج به الارض، ترتعد شفتاه، يغالب صرخة فزع، تنفلت منه تمتمات كمن يوضح للشرطي شيئاً هـو ذاتـه لايـعرفـه، لـكن الشرطي يفاجؤه بتسليمه الجواز بعد أن عثر على بغيته، و يبقى ثانية وحيداً أمام ذلك الذي رآه.

هاجس ثالث: يخطو، بـجـبـروت تحـط على كتفه من الخلف يد، يد تعرف كيف تنزل في هدوء القناص المتمكن، تعرف متى تنزل، يختلج الكتف لنزولها، ينتفض فريسة لاحول لها ثم يسلم الامر لمشيئتها، تمضي به ولا يملك أن يسأل الى أين ولماذا؟

هـو يخطو خارج قاعة القادمين، يتلفت في كل الاتجاهات مذهولا لم يستوعب بعد مارأى، يـقـرر الاخـتـلاء بنفسه، دورة مياه قريبة، يترك حقيبته عند بابها و يدلف، يشعر براحة لخلو المكان و يواجه المرآة.

في المرآة عينان تتفحصان وجهه لحظة، يفتح جواز السفر على صورة حامله، عيناه تتمعنان في الصورة ثم في المرآة، تسافران مابين الا ثنين مرات.

هو يرتجف غير مصدق، يتمتم : هاهم قد بدأوا معك؟

في المرآة جنباً الى جانب، وجهه وصورة حامل الجواز لايتطابقان.
هو يعاود قراءة الاسم وتفاصيل وجوده، ذات الاسم والتفاصيل في المرآة : جنباً الى جنب، وجهه ووجه صاحب الصورة متنافران.

(٢)

(خارج وداخل بيت مألوف بشيء من الغرابة، والوقت صار ليلا.)

هو يتجه الى باب البيت متردداً، فلولا بطاقة عنوان ملصقة على ظهر الحقيبة لما جاءت به سيارة أجرة الى هنا، يتلفت و يفحص الشارع المقفر و يقترب أكثر من الباب، لوحة تحمل اسمه، نافذة قريبة مضاءة ثمة ألفة غير مفهومة تشده الى كل شيء من حوله، يستنفر ذاكرته بلا جدوى.

هاجس أول : يمد يده ليضغط زر الجرس، ينفجر المكان، يطوح به الى الاعلى، يشاهد المدينة من فوق نائمة والبيت يسبح في لهب ودخان، يتناثر جسده على مهل اشلاءً وتتوزع فراشات على الخرائب التي تتصاعد منها رائحة البارود والدمار.

هو يتأمل المكان، الباب، اللوحة، النافذة المضاءة، يميل برأسه يصيخ السمع بلا جدوى لأصوات من في الداخل، لايتذكرهم أبداً، تمتد يده الى جرس الباب تضغط عليه مرة و ينتظر جزءاً من الدقيقة فلا يسمع صوتاً، يعاود الضغط مرة ثانية و ينتظر جزءاً من جزء الدقيقة ثم لايقاوم رغبة الضغط المتصل، محموماً بشوق لرؤية ولقاء من ينتشله من عذاب لم ين يعصف به مذ لحظة وصوله. لايدري كيف بدأ ولماذا؟

ممنياً النفس بأنها ستهدأ بعد قليل وتضاء الذاكرة من جديد على وجوه وذكريات، ووجوه ممتدة جذوره بالارض والزمن والاهل والاصدقاء، آه كيف له احتمال كل هذا الضياع؟

هاجس ثانٍ : ينفتح الباب، ليس ثمة أحد في الداخل، كمين يكمن له..............
هو : طارداً الهاجس، ضارباً يديه على الباب كمن يستنجد من مجهول يلاحقه.
الباب تنفتح احدى ضلفتيه بحذر وتبرز طفلة رأسها بتردد وتطل بنظرة مستطلعة مستفهمة.

هو لايرى في الظلام ملامح الوجه الصغير وتعابيره، يمد يده ملاطفاً الوجه مرحباً بالصغيرة.

الطفلة تجفل وترتد الى الداخل، تنادي : «ماما .. ثمة رجل غريب بالباب».
هو : تطن في أذنه صفة «غريب» فيجفل الامل الوليد و يكاد ينطفيء، يتشبث بلوحة الاسم المثبتة على الباب، يجرب ملامسة حواف الذاكرة المعتمة كلها تمنحه بصيصاً حول أمرأة وطفلة وبيت ..
والانتظار وقت أعمى محاصر بين البين يتحسس له مخرجاً بيدين تتخبطان في كل اتجاه.
والمرأة يسبقها صوت خطواتها المقتربة، واطلالة حذرة من خلال ضلفة الباب المفتوحة،

ولحظة تمعن مسكونة بالصمت والتوجس.

والمرأة في أوج نضجها، ثوب له رائحة البيت والالفة يبرز ذراعين يعشي بياضهما الظلام الشفيف ووجه مدور حلو، وصدر يخفق و يعلو في موجات انفعال.

هو يتأمل المرأة، يستعطف الذاكرة للمرة الاخيرة أن لاتخذله، من تكون المرأة: زوجها أم أخت أم أُم.

المرأة تهتف باسمه في صيغة تساؤل دهش.

هويبادر فيؤكد أجل أنا هو!.

المرأة تندفع الى أحضانه، تسبقها صيحة فرح غامرة، مرددة اسمه كمن تعبر في آن واحد عن سعادتها بعودته ولوعة انتظارها المر الطويل.

هو يحتويها بلا تدبر بين ذراعيه، يضمها الى صدره، يداه تتحسسان دفء كتفيها وظهرها فيما راحت قبلاته تطيش متوترة مابين الجبين والوجنتين حتى تلتقي شفتيها فتصير قبلة طويلة، فرح ولذة، فجأة وهزة، فمها حمامة تضم اليها صغارها، هو كل صغارها، تتفلت منه صيحات لاهثة مابين القبلة والقبلة: «آه .. عدت لك،أمي الحبيبة»

المرأة تدخله البيت قابضة على يده، تنادي طفلتها التي انزوت في أحد الاركان خجلة من هذا العائد، من هذا اللقاء العاصف، تقول لها: هذا أبوك قد عاد..أبوك عاد..

هو: يسرع الى الصغيرة، يرفعها اليه يحدق في وجهها، في عينيها و يقبلها بلهفة محمومة.

هاهوزوج وأب في ظل بيته، وداعاً للضياع.

(٣)

(في احدى غرف البيت المألوف بشيء من الغرابة، هي غرفة نوم على وجه التحديد والزمن ساعة متأخرة في الليل)

هو: يفضل أن لايضيء الغرفة، يواصل تجفيف جسده المبتل من حمام دافيء، يرمي المنشفة و يظل عارياً يندس في الفراش الكبير متلذذاً باحتكاك جسده بنعومة الاغطية، بعريه، بتجرده من كل شيء، وانتظاره لامرأة تنشق عنها اللحظات القادمة، ملغياً كل حيرته وأسئلته، مسترخياً في الظلام الشفيف مستسلماً لما هدأت، واحساس يحتويه على مهل بغرابة ماسيحدث، امرأة لايعرفها تأتيه الى الفراش، زوجة وأم طفلته..

هاجس أول: يطل برأسه محاولا أن يبدأ ..

هو: يجهضه، اذ يفتح عينيه على سعتهما في الظلام، و يفرد ذراعيه على الفراش، متنهداً، يصر أن يعيش لحظته دون أن يبعدهما الى تخوم الماضي أو الآن..انه مكتف باللحظة وحسب، ممتلىء بها ..

المرأة: تفتح الباب وتقف على عتبته، من ورائها ضوء الصالة يقتحم الغرفة و يرسم منحنيات جسدها في غلالة شفافة ..

هو : تضطرم فيه الرغبة، امرأة بهذا النضج، في متناول يديه، آتية من المجهول، لاتحمل معها اليه ذكرى تذكره ولا صفة.

المرأة : تقترب منه، تنحني على الفراش، يغمره عطر الياسمين الأخاذ، تقول: «كيف تستطيب الظلام، ماعهدتك تطيقه.» تمد يدها وتضيىء مصباحاً بجوار السرير.

هو : يقاوم تردده يقترب منها، ينحني عليها، يهم بتقبيلها..وتحين منه التفاته الى صورة بجوار المصباح، صورة الرجل والمرأة..يقترب أكثر، يبرز ذات الرجل الذي احتل مكانه في جواز السفر، يطوق أمرأة، امرأة غير هذه التي في الفراش..يعتدل في جلسته و يشير الى الصورة.. «من هما؟».

المرأة تلتفت الى حيث يشير، تضحك : «ومن يكونان في رأيك؟ .. هذا أنت .. وهذه أنا في يوم زواجنا!..»

هو : ينتفض واقفاً، ذاهلاً عن عريه، ينظر الى الصورة في رعب ثم يتجه الى الباب هارباً من هذا الغريب الذي يلاحقه ويحتل وجوده في كل مكان.

(٤)

(غرفة النوم ذاتها، في اليوم التالي والوقت صباحاً، صباحاً متأخراً)

هو : يفتح عينه في تردد، وحين يتيقن انه وحده في الفراش، يشعر براحة، يتأمل المكان من حوله مستطلعاً، ثمة صور معلقة وأخرى على الرفوف، ينهض، يفاجأ بعريه، يجفل و يعدو سريعاً الى الفراش، يتذكر البارحة، يخجل من نفسه، خيبة وأية خيبة.

هاجس : يحاول أن يتشكل لكنه سرعان مايتلاشى أمام غرابة مايحدث له!

هو : يلف وسطه بمنشفة و يتفحص الصور، هناك يتوزع الرجل الغريب في أماكن وأوضاع عديدة، بصحبته أناس لايعرفهم، يضحكون، يتزاحمون حول مائدة طعام، يسبحون في بحر، جادون في جلسة، وصورة واحدة للصغيرة، صورة لها!، هي هي بوجهها، بعينيها، هي ذاتها التي تأملها البارحة وقبّلها.

يشعر ان ثمة عين تراقبه، يلتفت فاذا هي واقفة عند الباب، يناديها تأتيه في حياء..يأخذها من يدها ويجلسها في حجره، يقبل شعرها و يسألها:
ــ لماذا وصفتيني بالغريب عندما رأيتيني أول مرة عند الباب؟
تجيب الطفلة :
ــ لانك لا تشبه صورك المعلقة في بيتنا!..
يحتضنها، يقبلها كثيراً، هاهي خيوط الصباح الاولى، انتشى متفائلاً ونادى المرأة.

(٥)

(غرفة أخرى في البيت، واسعة، لكنها مكتظة بالمقاعد، والوقت ليلا من ذات اليوم.)

ثمة رجال انتشروا على المقاعد، انهم أصدقاؤك، هكذا أكدت له المرأة / الزوجة، يتأملهم، يقترب منه بعضهم يلاطفونه و يتضاحكون، بالكاد يشاركهم ببعض الهمهمات. «انه لازال متعباً من رحلته» هكذا تبرر لهم وجومه وسهومه، تأخذ بيده الى أحدهم، منفرداً كان، «هذا أعز أصدقائك وأقربهم اليك» هكذا تقوله له، يبقى يواجه الرجل الذي يتأمله في صمت، يقرر أن يفعل شيئاً، يأخذ الرجل من يده الى مرآة قريبة، يواجهها معه، و يدفع اليه بجواز سفره و يقول له «تأمل الصورة وقارنها مع وجهي، هل هي صورتي؟»
يتأمل الرجل في صمت قبل أن يعيد اليه جوازه ويخرج بطاقته الشخصية و يدفع بها اليه.. هو يفتح البطاقة الشخصية هناك تتربع صورة رجل آخر مكان صورة الصديق!.

هو يصمم على الاستمرار، يقول «سآتيك بصورة صغيرتي .. انها على الاقل صورتها هي، ليس كما هو الحال لك ولي وللآخرين..
يبتسم الرجل ابتسامة غامضة و يقول : هكذا حال كل الاطفال مادون السادسة..أما ماعداهم فالامر يختلف ..
هو يصرخ في الرجل : لماذا تكون هكذا .. الصورة ليست صورتنا، والذاكرة ليست ذاكرة ..

(٦)

(الغرفة ذاتها في اليوم الثالث، والوقت مساء)

الصديق تستقبله الزوجة عند الباب، هو يراقبهما وهما يتحدثان قليلا، الصديق يتقدم نحوه متأملا الجدران وقد أزيلت عنها كل الصور المعلقة من قبل، الصديق يجلس الى جانبه ويحاول التسرية عنه، يؤكد له أن هذا هو حال الجميع بلا استثناء، وانه سيعتاد الامر سريعاً، وسيكتشف انها صورته فعلا، فلا داعي للقلق اذن..

هو يرفض محاولات الصديق، يصر على أن تكون الصورة صورته، الصديق وقد لمس اصراره يقول: هناك ثمة حل يلجأ اليه أمثالك ممن لايصبرون..لقد افتتح مركز طبي حديث ومجهز، تدخله وخلال ساعتين، تكون الصورة صورتك..
هو يتساءل : كيف تكون الصورة صورتي.
الصديق يبتسم : ثمة جراح تجميل ماهر يجعل وجهك مطابقاً تمام المطابقة للصورة.
هو تنتابه ضحكات هستيرية.

(٧)

(الغرفة ذاتها في اليوم الرابع، والوقت صباحاً)

هـو يمسك بالكاميرا، يدرب صغيرته على التقاط الصور، يقف أمامها و يطلب منها أن تلتقط له صوراً كثيرة، في أوضاع قر يبة يبرز فيها وجهه مواجهاً ومن كلا الجانبين، باسماً، حانقاً، غاضباً، فرحاً. و يسرع الى الخارج بالفيلم.

(٨)

(الغرفة ذاتها، بعد ساعة)

هـو يـدخـل فـرحـاً، مزهواً بالانتصار، ينادي المرأة / الزوجة، يفتح المظروف أمامها «كما تر ين لم أفتحـه مـن قبـل، هذه صور التقطتها لي الصغيرة قبل ساعة، ستشاهدين أخيراً صورتي أنا لاصورته اللعينة.»

يخرج الصور، يصعق حين يراها : الرجل الغر يب في نفس الاوضاع والحالات التي تم التقاطها!..

(٩)

(الغرفة ذاتها وفي اليوم ذاته، والوقت مساء)

هو وقد اشتاق الى هواجسه، يحاول أن يستحضر احداها، ان يكون أجزاءها فلا يفلح في بادىء الامر حتى يطاوعه هاجس.

الهاجس: ثـمة من يطرق الباب، الزوجة تفتح، الزوجة ترحب بالقادم بحرارة، القادم يقترب، يتبينه فـاذا هـو الـرجـل الـغـر يـب الـذي احـتـل صوره في كل مكان، الرجل الغر يب يصافحه و يعرض عليه بدون مقدمات أن يترك له البيت والزوجة والابنة!...

هـو يـنتفض، ففي ذات اللحظة ثمة من يطرق الباب، الزوجة تفتح، الزوجة ترحب بالقادم بحرارة، القـادم يـقـتـرب، يـتـبـيـنـه فـاذا هـو الصديق..يسرع اليه و يطلب منه أن يساعده في مقابل الرجل الغر يب..

الصديق يبتسم و يقول : «لاداعي للمساعدة فهو هنا ..»
يصمت لحظة ليضيف موضحاً «انه أنت»!

(١٠)

(خارج كل الامكنة المغلقة، والوقت مفتوح على مصراعيه)

هـو يحتضن طفلته، التي شاركته وحدها التحديق في وجهه الآخر، ينتظر أن تأتيه هواجسه، تشمله، تحتـو يه، يطول انتظاره يستمطرها، يتوسلها أن تأتي، وحين لا تفعل يبادر هو فيعيد صياغة احداها :

يـرصـدها وهي منطلقة اليه، رصاصة مكتومة الاز يز، بطيئة تأتيه، تخترق صدره فيرتج الى الوراء بفعل الاختـراق، لـكـنـه لايتهادى الى الارض ولا يجعل الارض وسادته، بل يخطو خطوتين قبل أن ينحني الى الامـام جـاعلاً من رأسه رأس حربة، تعاجله رصاصة ثانية فيسقط على ركبتيه و يزحف، يواصل الـزحـف فيـمـا رصـاصة ثالثة في الطر يق اليه، وابتسامة الظفر تطرز شفتيه، وعيناه تحدقان في عين طفلته المترعتين أملاً.

يوليو ١٩٨٤

استحواذ

أو كيف خرجتُ كالققنس من الرماد

عبد القادر عقيل

— ١ —

منذ ساعةٍ وأنا واقفٌ أمام المرآة أنظرُ الى نفسي.

— ٢ —

منذ شهرٍ وأنا واقفٌ أمام المرآة أنظرُ الى نفسي.

— ٣ —

منذ عامٍ وأنا واقفٌ أمام المرآة أنظرُ الى نفسي.

— ٤ —

واستخلصتُ هذه النتائج :
— انني أجمل مخلوقٍ رأيتهُ في هذه الدنيا.
— انني المخلوق الوحيد الذي يفهمني.
— بقية الكائنات لا تعني لي شيئاً. هي تثير القرف الى أبعد الحدود.
— مَن هو مثلي، جميلٌ وطاهرٌ وبريء، يستحق العيش وحيداً .. بعيداً عن الضجيج والاصوات البشرية البشعة.

— ٥ —

استيقظتُ في الرابعة صباحاً. رأيتُ الليلَ يقود عربته السوداء عائداً. الشحارير توشوش في أذن الكون البهي بأنغامٍ عذبة. النور ينبجس من ينبوع الشمس ليزيّن هامات الأشجار و يغمر الدنيا بهاءً وطهارة.

في الخامسة صباحاً طرقتُ باب الحلم من جديد.

— ٦ —

مدينتي خيمةٌ أوتادها الموت وحبالها الحزن. مدينتي امرأةٌ ثكلى. عصفورٌ جريحٌ. نهرٌ نضب ماؤه. وهذه الكائنات التي تحيا في هذه المدينة لا تدرك ولا تفهم. كائنات لم تبق على شيءٍ جميلٍ لم تدنسه. فجيعة العيش معهم..بيني و بينهم مليون سنة ضوئية. فجيعة النهوض كل صباح لتمتلىء رئتاي بالهواء الاسود.

— ٧ —

قلتُ لهم ألف مرة : أنتم لا تصلحون الا للنوم والاكل والتغوط.

أنتم لا تصلحون الا للاختباء في جوارب نسائكم.

قلتُ لهم ألف مرة : مَن أحبَ أباه أو أمه أكثر مما يحبني فلا يستحقني. ومَن أحبَ ابنه أو أبنته أكثر مما يحبني فلا يستحقني، مَن حفظَ حياته يخسرها، ومن خسرَ حياته من أجلي يحفظها.

فما كان منهم الا أن أجبروني على تجرّع الخلّ والعلقم، وكللوا رأسيَ بالاشواك، وغسلوني بدمي ودموعي.

قلتُ لهم : أعيشُ وحيداً وأموتُ وحيداً.

— ٨ —

ذات صباحٍ ساطعٍ و بهيج خرجتُ من بيتي متجهاً الى ساحل البحر.

— ٩ —

قالَ : مامنعكَ ألا تسجدَ إذ أمرتكَ؟

قالَ : أنا خيرٌ منه خلقتني من نارٍ وخَلقته من طين.

— ١٠ —

في الطر يق أرى :

ــ مجنوناً يُظهرُ مؤخرته للعابر ين.

ــ رجلاً يحمل على ظهره لوحةً خشبيةً عليها اعلان لفيلمٍ عُرض قبل ثلا ثين عاماً.

ــ نسراً مر يضاً يحرقُ ر يشه احتجاجاً على زوال أيامه الجميلة.

ــ امرأةً تشبه كلبةً سلوقية تسندُ زوجها الى حائطٍ وتنفذ فيه حكم الاعدام.

ــ مراهقةً لم تستطع أن تصمدَ أمام غزو العادة الشهر ية فأخذت تولولُ وتمزقُ ثيابها.

ــ سياسياً يتحدث عن بطولا ته القديمة، وكيف انه اغتصب عام ١٩٤٨ فتاةً يهودية، تشبه نعيمه عاكف، في الشارع، أمام خلق الله، تطبيقاً للمثل المعروف العين بالعين والعِرض بالعِرض.

— ١١ —

ذات صباحٍ ساطعٍ و بهيج خرجتُ من بيتي متجهاً الى ساحل البحر. رأيتُ زجاجةً تتراقصُ فوق سطح الماء.

قلتُ لها : تعالي يامنى النفس.

جاءت الزجاجةُ تتمايل بغنجٍ ودلال، قالت : افتحنى أيها الكائنُ الطاهر.

فتحتُ الزجاجةَ فإنسلت منها شعرةٌ سوداء طو يلة الى الخارج وأطلقت زفرةً امتدت الى الفضاء.

انخلع باب قلبي من شدة النبض.

قلتُ : أي كائن جميل يملكُ هذه الشعرة السوداء الطو يلة؟

— ١٢ —

لو كنتُ شجرةً مهجورةً داخل كهفٍ بعيد .. لايراني أحد. لايلوثني أحد. لايسمعني أحد.

— ١٣ —

تجلسُ نملة عرجاء تُدخنُ الغليون بكبر ياء وتقولُ لصديقاتها المجتمعات حولها انها شهدت في اليوم الثاني عشر من شهر شوال من عام ستمائة و واحد وخمسين للهجرة كيف ذبحَ المغول الكلبة لاسي دون أن يحتجَ أحد.

— ١٤ —

تتكاثفُ في عقلي أدغال الارق. الشعرةُ السوداء ُالطو يلة تنبعثُ منها روائح أخاذة: هي ماء الورد أو الياسمين أو المسك. روائح تجعلني أصابُ بدوارٍ لذيذ. هل في هذه الدنيا كائنٌ جميلٌ آخر؟. انني أدعوكِ لتتحدي معي، لتمتزجي بي، ونصير كائناً واحداً.

أدعوكِ ياصاحبةَ الشعرة السوداء الطو يلة، هل تسمعين؟

— ١٥ —

المدينةُ تحتضر. أسمعها تقولُ : افعلوا شيئاً. افعلوا شيئاً..انني أموت. أقولُ لكم الحق: احضروا ليَّ ٣ ترومبون، ٤ كورنو، ٤ ترومبيت، وتوبا، وسأعزف لكم بنفسي مارشاً جنائز ياً يليقُ بموت مدينتكم.

— ١٦ —

أنا الحق

— ١٧ —

أظنُ هواها تاركي بمَضَلّةٍ من الأرض. لامالُ لديَّ، ولا أهلُ، ولا أحَدُ أُفضي اليه وصيتي، ولا وارثٌ الا المطية والرحلُ.
أدعوكِ. هل تسمعين؟
أدعوكِ. هل تجيئين؟

— ١٨ —

فتحتُ الصنبورَ فاندفع الماء بجنون. جلستُ بكامل ملابسي تحت الماء. قلتُ لنفسي: لو كنتُ شجرةً مهجورةً داخل كهفٍ بعيد.

— ١٩ —

أدعوكِ، الشوقُ نارٌ يضطرمُ في القلب. عجزتُ عن البحث، وطال الانتظار والصبر. لو تسمحي باللقاء. لو ترفقي بالحال.
الزجاجةُ في يدي. الشعرةُ السوداء في الزجاجة. وروحي معلقةٌ بتلك الشعرة.

— ٢٠ —

ذات صباح بلوري خرجتُ لأستقبلَ الضوءَ الساطع. مشيتُ طويلاً حتى وصلتُ عند الساحل. رأيتُ زجاجةً أخرى تسبحُ في الماء. ناديتها. اقتربتْ.
قالت : افتحني أيها الكائنُ الطاهر.
فتحتُ الزجاجةَ ووجدتُ ورقةً كُتب عليها : الشعرة السوداء الطويلة تخصُّ رأس المرأة التي ولدتكَ.
غمرتني فرحة عارمة فأطلقتُ صيحةً رجّت الارض.

— ٢١ —

قلتُ للمرآة : من أجمل كائنٍ في هذه الدنيا؟
قالت المرآة : أنت.
حينها أغمضتُ عينيَّ ورحتُ أطاردُ حلماً كان قد فر مني بالامس.

— ٢٢ —

وقفتُ أمام الباب المغلق، تنتابني الهواجس المرعبة، وتسري في بدني رعدة مزلزلة. الباب مغلق..وهما بالداخل. أصابعهُ جيادٌ ترعى في سهل شعرها الاسود الطويل. هل أظلُ واقفاً وأتركُ أبي يلوثها كيفما شاء؟ هل أظلُ واقفاً وأتركُ أمي فريسةً سهلة أمام هذا الوحش؟
تعبرُ ضحكتها ثقب الباب، تتحولُ الى يدٍ تحملُ فأساً تمزق جذور قلبي.

— ٢٣ —

صرخ في وجهي :
«— لماذا؟ WHY؟ چرا ؟ POURQUOI؟ كيو؟»

— ٢٤ —

كان على فراشه يتلوى من الالم. أمي تحاول تهدئته. وأنا واقفٌ أنتظر اللحظة التي سيفارقُ فيها هذا العالم. شيخٌ طاعنٌ في السن يُدخلُ في فمه قطعة لحمٍ معلقة بخيطٍ طويل. يسحبُ القطعة بعد قليلٍ فتكون محجوبةً تحت غطاءٍ من الديدان الصغيرة.
لِمَ ذاتَ الشعر الاسود الطويل حزينة عليه؟ ألا تُدركينَ ضرورة أن يموت؟

— ٢٥ —

استيقظتُ في الرابعة صباحاً. أخذتُ أتأملُ المدينة النائمة. لو تتاح لي فرصة واحدة لمحاصرتها بالحرائق لأوقظتُ هؤلاء النيام وشويتُ أجسادهم واستبدلتُ جلودهم ومنعتهم من تنفس الهواء الابيض.

— ٢٦ —

لو كنتُ شجرة

— ٢٧ —

وقفتُ أمام الباب المغلق. يجب أن أفعل شيئاً. التفرّج في هذه الحالة يُعدّ مشاركةً في الجريمة. ذات الشعر الاسود الطويل تُغتصبُ بمحض إرادتها، هي تَضحكُ منتشيةً وأنا أحترقُ وراء الباب المغلق.

أندفعُ بقوةٍ شديدةٍ محطماً الباب. أرى وجهين مذعورين. لاأعطيهما أية فرصة للتفكير أو الاحتجاج. أرفعُ الفأس عالياً وأشدخُ به رأسه، وقبل أن تستغيثَ يخترقُ الفأس صدرها فتشهقُ بصوتٍ غليظٍ وتسقطُ على الارض فاغرةً فاها.
أتركُ المقص ينزعُ الشعر الاسود الطويل من فروة رأسها.

— ٢٨ —

قال لي المحقق :
«أريدُ أن أعرف شيئاً واحداً .. لِمَ قتلتَ والديك؟».
لما وجدني صامتاً صرخ في وجهي :
«لماذا؟ WHY؟ چرا؟ POURQUOI؟ كيو؟».

— ٢٩ —

زارني طائر القفنس الجذاب. حاورني. أخبرني عن عزلتهِ الطويلة. طلبَ مني أعزف له لحناً حزيناً. ناولني منقارهُ الشبيه بالناي، فأخذتُ أعزفُ عليه حتى بكينا معاً.

— ٣٠ —

«ـــ ماهي أمنيتكَ الاخيرة؟».
طلبتُ مرآةً صغيرة. وقلتُ : اذا متُّ احرقوني وأنثروا رماديَ في مهب الريح.

— ٣١ —

جلستُ أنظرُ في المرآةِ الى وجهيَ الجميل، الطاهر، البريء.

— ٣٢ —

لقد أضاعوني وأي فتىً أضاعوا.

مايو ١٩٨٤

هذا الذي أنا

أبو حيّان التوحيدي

(ت ٤٠٠ هـ/ ١٠١٠م)

«الكتابة ضربٌ من الصلاة»

كافكا

١

[ان الكلمة تطلب مقرها الموافق لها، فاذا صادفت سكنت، واذا لم تصادف جالت في آفاق النفوس دائبة الى أن تجد مكانها اللائق بها. وإذا نطق بها من لاينتفع بها فذاك أيضا لتبرؤها عن صدر الناطق وقلة رضاها به، وقلقها الى غيره.]

٢

[ياهذا !

انما احتجتَ الى تهذيب الاخلاق لانك معجون من عقاقير كثيرة. ومركّب من أضداد متعادية، وأشكال متوافية، وكانت قبل كأنها أنت، وكنتَ بها لأنها فيك.].

٣

[ياهذا !

ليس بين العلم والعمل سور. وان كان سور فليس من حديد، وان كان من حديد، فالحديد أيضا يُعالج بما يلين به و يستجيب له.]

٤

[ياهذا !

خذ من التصر يح مايكون بيانا لك في التعر يض، و حصل من التعر يض مايكون ز يادة لك من التصر يح، واستيقن انه لاحرف ولا كلمة، ولا سمة، ولا علامة، ولا اسم ولا رسم، ولا ألف ولا ياء، الا وفي مضمونه آية تدل على سرٍ مطوي وعلانية منشورة، وقدرة بادية وحكمة محبورة.]

٥

[ياهذا !

اياك أن تقف مع اللفظ القصير فتسحر به عن المعنى العر يض، فان اللفظ للعامة والمعنى للخاصة.]

٦

[ياهذا !

ان كنت غر يبا في هذه اللغة فأصحب أهلها ، واستدم سماعها، واشغل زمانك باستقرائها واستبرائها. فانك بذلك تقف على هذه الاغراض البعيدة المرامي، السحيقة المعامي.]

٧

[الاتّباع خير من الابتداع !
الابتداع أخطر من الاتّباع.]

٨

[للعقل صلف شديد، فاذا قدته الى التقليد جمح.]

٩

[ياهذا !
دع سكران الهوٰى حتى يتهادٰى في سكره، ودع مقلد الحال حتى يتمادٰى في نُكره.]

١٠

[ان القائل اذا لم يقل عن الحقيقة الاولى لم يسمع السامع على الطريقة المثلى.
وبعد ،
فان القائل اذا لم يكن واجداً لما يقوله لم يكن السامع واجداً بما يسمعه: انما هو قلب يناجي قلباً، وروح تناجي روحاً، وعقل يطارح عقلاً.]

١١

[أيها الاجنبي في هذه الطريق، المنكر لهذه الحقيقة! حرام عليك أن تسمع من هذا الديوان حرفاً بقلبك المنحرف، وخرقك المنكشف، وبلائك الملتحف. وحرام علينا أن نبدي لك من هذه الصحائف كلمة سائغة، أو حكمة بالغة.
فان بُلينا بأن نقول أو بُليت بأن تسمع، فذاك والله لتقصير قد كان منا، ولمحنة قد أردَتْ بنا.]

١٢

[ياهذا !
الحركة في نوع من السكون، والسكون في هيئة الحركة، وأنت بينهما مطحون على رفق ولين، وليس لك عنهما منفرج، ولا الى غيرهما منعرج. فخذ بخطام نفسك الى غايتك، فلا شفيق لك ولا رفيق.]

١٣

[ليس الامر باللعب، وليس الحقيقة بالتمني ولا المطلوب حيث تظن، الظن هناك يدهدهك، والوهم يسفهك، والخير يعصمك.]

١٤

[ياهذا !

صانوكَ فلا تتبذّل. أعزوكَ فلا تذل. أعلوك فلا تسفل. غسلوك فلا تتوسخ. نقّوك فلا تتلطخ. يسّروك فلا تتعسر. قربوك فلا تتباعد. أحبوك فلا تتبغض. جدوا بك فلا تكسل. استخدموك فلا تتكل. أعتقوك فلا تتعبّد.أقالوك فلا تتعثر. دعوك فلا تتأخر.جبروك فلا تنكسر. أنبتوك فلا تذو. حسّنوك فلا تقبح. علموك فلا تجهل. نوهوا بك فلا تخمل. الطفوك فلا تكثف. أسّروك فلا تنكشف. أنتظروك فلا تتوقف.]

١٥

[ياهذا !

القول حجة على القائل متى لم يؤيدها بما يحققه.]

١٦

[ياهذا !

ان فهمت هذه اللغة من هذا الديوان على هذه الكتابة فقد فزت بما تريد لأنك لا تصغي الا الى ناطق، ولا تقع الا على شاهد، ولا تقترن الا بمفصح، ولا تستنيم الا الى مرشد. وعند ذلك تحول وحشتك انساً، وتزول دهشتك رأساً، وتتبرأ من كل ليت ولو وكيف وأين وعسىٰ.]

١٧

[أيها الانسان !

تنبّه فقد طالت الرقدة، وانتعش فقد استمررت في السقطة، واستأنس فقد أفرطت في الوحشة، وخذ حذرك فقد أحاطت بك الشقوة، وأسلك نفسك من نفسك تنجُ نفسك من نفسك لنفسك. فما بعد الفضيحة التي أنت عليها فضيحة، ولا بعد النصيحة التي تسمعها نصيحة.]

١٨

[رجلٌ ضعيف، وهاجرة محرقة، وبَرّ قفر، وعطش قديم، ورشأ قصير، وعمق بعيد، كيف الوصول الى الريّ والحال هذه؟]

١٩

[كالغريب بين الناس : يعلم ماهُم فيه، ولا يعلمون ماهو فيه.]

٢٠

[آه ! ماذا ينفعني شوقي اليهم
اذا لم أكن منهم ؟]

٢١

[هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه، ولم يتزعزع عن مهب أنفاسه. وأغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيداً في محل قربه.]

٢٢

[ياهذا !
الغريب من اذا ذكر الحق هُجر، واذا دعا الى الحق زُجر. الغريب من اذا أسند كُذّب، واذا تطاهر عُذّب.]

٢٣

[الغريب من ان حضر كان غائباً، وان غاب كان حاضراً.]

٢٤

[يارحمتا للغريب !
طال سفره من غير قدوم، وطال بلاؤه من غير ذنب، واشتد ضرره من غير تقصير، وعظم عناؤه من غير جدوى.]

٢٥

[ياهذا !
أنت الغريب في معناك.]

٢٦

[ياهذا !

اغترب عن وطنك المألوف بالعزم الصحيح الى وطنك بالتحقيق، وان كان قد اتصل به التلويح، وثق بأن مرويَّ ذلك المكان أشرف من مرئي هذا المكان.]

٢٧

[ياقوم !

مالي وما بالي ! وما الذي غيبني عن حالي. وشغلني عمّا لي، حتى صرت أقدح بزند مصلد، وأنفخ في غير فحم، وأنادي من ليس بحاضر، وأنصح من ليس بقابل، وأحييّ من ليس يعقل، وأهيم في وادي الظن، وأخبط في أشب الوهم، وأرى اني قد أدركت الفائت، وحصّلت العزم، وملكت النفس، وأحرزت المأمول، وبلغت التي اليها سعى الساعون، وفي سرخها رعى الراعون. أما فيكم من يقابلني بوجهه، و يقاولني بما عنده من غيبه وشاهده بالحجة والشبهة، لعلي أرى بيمنه ماقد غُيبتُ عنه، وأدنو بهدايته الى ماقد بعدت عنه فقد والله توالى تعسي ، وخرجتْ بالحسرات نفسي، وطال التفاني من كدر يومي الى صفاء أمسي.]

٢٨

[أي فكاك لاسير قد أسلمه أحباؤه، ولو فُكَّ أسره في فكاكه، ولو نجا لكان وقوعه في خلاصة؟]

٢٩

[ياهذا !

اختلط الافصاح باللكنة، وتلاقى النعيم بالمحنة، والتبست الغباوة بالفطنة، وانتقضت عهود الرغبة والرهبة.]

٣٠

[ياهذا !

أما ترى كيف أديرك من باب الى باب، وكيف أصف لك حالاً بعد حال، وكيف ألقي اليك فناً بعد فن، وكيف أقوّي رجاءك حتى تكاد تطمئن، وكيف أغلّب بأسك حتى تكاد ترجحن؟ وكيف أناغيك بالسلوة عن الدنيا، وكيف أجذبك اليّ تارة ثم أنجذب معك أخرى. وكيف أرددك بين حلاوة (لعل) ومرارة (عسى)؟

فان كنت قد فهمت شغلي بك، فاهمْ بشغلك بنفسك. ولا تنتظر من غيرك أن تكون لك فوق ماأنت لنفسك.]

٣١

[بلغتُ هذا المكان بقلمي.]

٣٢

[قولي لاشرح له، وسمعك لافتح له، لكن لابد من التنفس عند تضايق الخناق، ولابد من التغابي عند تفاقم الاغلاق، ولابد من الانحجاز عند تعذر الانجاد والاعراق.

نعم حبيبي !

كنت ثم تكونت، ثم بنت ثم تبينت. أتفهم هذه العو يصة؟ انك تخلص من هذه القبيصة.]

٣٣

[ياهذا !

هذا كله هينمة.]

٣٤

[ياهذا !

انك ان عرفت هذه اللغة، واستخرجت حالك من هذا الديوان، وحصلت مالك وعليك من هذا الحساب، أوشك أن تكون من المجذو بين الى حظوظهم، والراسخين في علمهم، والخالدين في نعمتهم. وان كنت عن هذه الكنايات عميًّا، وعن هذه الاشارات أعجمياً، طاحت بك الطوائح، وناحت عليك النوائح، ولم توجد في زمرة الغوادي والروائح. مطرت سماء المحبة فلم تبتل بقطرة من قطراتها.]

٣٥

[قولٌ يرق، ومعنى يلطف، وكلام يدق، وحقيقة تشرق، والخلق في خوضهم يلعبون.]

٣٦

[ياهذا !

انما نتنفس بهذه الكلمات كما يتنفس المملوق، ونهذي بها كما يهذي بها المألوق.]

٣٧

[يرىٰ حروفاً بحلاوتها في نفسه.]

٣٨

[ياهذا !
لن تقدر على النظر في هذا الديوان الا لحساب تقدمه بينك و بين نفسك.]

٣٩

[نعم ! فديتك !
هذا حظك مني ان قادك التوفيق اليَّ، وأوفدك السعد عليَّ. والا فأنت من خُشارة
هذا السواد الذي لايبالي الله في أي واد هلكت، وعلى أي جانب وقعت.]

٤٠

[حدثني عنك : هل هز روحك هذا الكلام؟
وهل حوّلك من مقام الى مقام؟
وهل فرق لك بين اليقظة والمنام؟]

٤١

[أهكذا هكذا أبداً
الى أن ينكسر القلم عند الكتابة ؟]

٤٢

[ياهذا !
طالت الديدنة.]

عن «الاشارات الالهية»

محمد بنيس : يكتب القصيدة و يحاور الجسد

محمد الزاهيري

من بين الاقوال المشهورة لرولان بارط تعريفه مرة للناقد على انه «كاتب فاشل»، بمعنى انه كاتب لم يستطع أن يكون مبدعاً فاتجه الى «الكتابة» من خلال قراءته للنصوص الابداعية (نتاج الآخرين). لقولة بارط جذور تاريخية، وهي تدفعنا الى طرح السؤال التالي: ماعلاقة نص الدارس بالنص المدروس؟.

عندما يتناول الدارس نصاً من النصوص، يجد نفسه أمام أسئلة صعبة: من أين يبدأ (١)؟. كيف يجب أن يتعامل مع النص؟ ومالهدف من الدراسة؟ لمن يكتب اذا مااعتبرنا أن النص في متناول القراء ويمكنهم التوجه اليه مباشرة دونما حاجة الى وسيط؟

واجهتنا هذه الاسئلة عندما تناولنا ديوان الشاعر المغربي محمد بنيس «في اتجاه صوتك العمودي» صدر هذا الديوان في أواخر ١٩٧٩ غير ان القصائد التسع التي يشتمل عليها كانت قد كتبت في الفترة الواقعة مابين ٧٣ و٧٥، وأعيد النظر في بعضها قبل صدور الديوان. فاذا كان هذا الديوان وليد «فترة السبعينات» فانه لاينتمي للمرحلة الأولى التى مرّبها محمد بنيس (٢)،

انه يشكل الجسر (٣) الذي يربط مابين الفترة الاولى والفترة اللاحقة، الجسر الذي مهد الطريق الى صدور «البيان»(٤) والى التجربة الجديدة التي مارسها الشاعر فيما بعد، وهي تجربة «المواسم» ضمن «هكذا كلمني الشرق» هنا اذن تكمن أهمية هذا الديوان اذ يعتبر النقطة التي تفترق عندها الطرق.

ارتأينا أن نصغي للنص، أن نكون أوفياء له فجاءت قراءتنا بمثابة تحليل يهدف الى التقرب من مفهوم بنيس للكتابة، وقد اعتمدنا على أدوات ومفاهيم أكدت قدرتها على تحليل خصوصية الكتابة الشعرية. فساعدنا هذا على تجنّب التعسف على النص والسقوط في فخ «النقد التقييمي» (الجمالي / الاخلاقي)

أهمية القصيدة الاولى

تتصدر الديوان قصيدة ذات عنوان له دلالته «هذه القصيدة المطاردة»، يوحي بأن القصيدة ستجعل من نفسها موضوعاً ومضموناً لها. وأهميتها تكمن في كونها تعطينا فكرة عن مفهوم الكتابة لدى بنيس في هذا الديوان. وهي بالتالي تحتم شكل ومضمون القصائد الاخرى.

تطرح القصيدة بوضوح قضية أساسية، هي علاقة الذات الكاتبة بالكتابة، يتضح من خلالها كيفية الانجاب. تبدأ القصيدة هكذا:

«لم أتمالك
وجهي يستيقظ»

النفي والاثبات هما العمليتان الاساس اللتان تؤسسان الكتابة: فالذات تتأرجح بين نفي واثبات بين «النوم» و «الصحو» يتم بواسطتهما نفي / اثبات القصيدة، ذلك أن هذه القصيدة تدخل في صراع حاد وعنيف مع ذات الشاعر، مما يدفع بالذات الى محاولة تهدئة القصيدة:

«لا تتجاسرى هيهات أن تنسلّ من بلعومى السري»

فلاغرابة إذن أن تكون هذه القصيدة «قصيدة مطاردة» و بالتالي مرفوضة لانها لم تلبّ الحلم الذي يراود الشاعر، ألا وهو نفي الذات الفردية واثبات الذات الجماعية والاجتماعية:

«وتلك قصيدتي الاولى
وليست حلمى الموعود في الالوان»

اذا كانت القصيدة صراعاً بين ذات الشاعر وعملية الكتابة، واذا كانت الذات حاضرة بواسطة الكتابة ومن خلالها، فان الذات في آن تنفي و بنفس العملية... الكتابة المرغوب فيها (الحلم) نفي الذات كخصوصية متميزة(حاملة لاسم معين)واثبات لذات أخرى هي ذات الكتابة التي لايمكن أن تكون ذاتاً اجتماعية ومعبرة ليس فقط عن معاناة الفرد ولكن عن معاناة القوى الاجتماعية التي ينتمي اليها.

«لتنشر في ضواحي صوتي المسكون بالصخب الجميل نبوة أهلي الاحياء»

الكتابة معاناة وصراع واثبات، وهي أيضا سكون والتقاء تهدأ فيه العواصف و يتم فيه التقمص: ان القصيدة عبارة عن جوار حسن يتم بين الكتابة والذات الكاتبة، وتبني بنيس للحوار نابع من مفهوم مادي للكتابة، يمر الحوار بين الذات الكاتبة والكتابة عبر عدة مراحل يتخللها النفور تارة، والتقمص تارة أخرى. ونسجل في البدء مرحلتين أساسيتين: ذوبان الذات وانفصامها لحظة الكتابة، ثم صحوها وممارستها الفعلية لعملية الكتابة.

تعبر القصيدة عن المرحلة الأولى بـ «عدم التمالك»، و «الحمى»، و«تبقى لي يد..» وهذه الجملة الاخيرة تشير الى أن الجسم قد تلاشى ولم تبق الا اليد، وهي رمز الكتابة، وتبدأ المرحلة الثانية مع الضوء / الصحو: «لوحت على بعد من هذا الضوء، استسلمت لأ وراق الصحو الافقي..» الى أن يتم الصحو حيث تؤمر الذات «أفق» وحيث تباشر الممارسة الفعلية للكتابة:

«عشقت النار في الكفين
سمعت النجم والنوار في العينين
رسمت القلب منشوراً على الميناء
قرأت الماء»

لقد استطاع الشاعر أن يوظف الشكل توظيفا فاعلاً بغاية «التعبير» عن هاتين المرحلتين، ذلك اننا نسجل:

١ ــ تطابق المرحلتين مع المقطعين الاولين وقد رقمهما الشاعر بنفسه (المقطع ١ / المقطع ٢)؛
٢ ــ بنية المكان ولعبة الابيض والاسود تتجلى في الصورة التالية." **أنظر شكل (١)** "

فالصفحة تعبر بوضوح عن كلتا الحالتين، فهي مقسمة الى حيّزين متباينين ومتقابلين: «الهرم المنحني» من جهة و«أفقْ» من جهة ثانية والمهم هنا هو أنه مع بداية الصحو (أفقْ) شرعت الكتابة في ممارسة شكلها المعتاد، فوضعت العمل على شكل أسطر أفقية تقرأ من اليمين الى اليسار و يتواصل هذا داخل المقطع ٢ (ص١٤).

٣ ــ استعمال زمن الحاضر خلال المرحلة الاولى ثم الامر (أفقْ) ثم زمن الماضي (المقطع ٢) الذي يرمز الى الكتابة كممارسة فعلية (العشق، السمع، الرسم) نافية ومتجاوزة «الكتابة ــ الحمّى».

سبق أن سجلنا ان النفي والا ثبات يفتحان القصيدة ويحكمان مسارها، ولنضف الى ذلك ان كلا من النفي والا ثبات يدخلان على فعلين زمنهما المضارع: «أتمالك» و«يستيقظ» حيث يكوّنان فاتحة القصيدة، وكل منهما يدل على عمل يتم في زمن الحاضر الذي يلتقي مع زمن الكتابة. التقاء زمن الفعلين مع زمن الكتابة يجعل منهما (يجعل من المعنى الذي يعبران عنه) عبارة عن



شكل (١)

«سبب» (٥) فقط للكتابة، فتصبح هذه الاخيرة هي الأهم و يصبح كذلك الزمن الحاضر المعبر عنه بواسطة المضارع حاضراً أبدياً، حاضراً يعيد نفسه في كل مرة تقرأ فيها القصيدة وهنا أيضاً يتم اللقاء بين زمن الكتابة وزمن القراءة، فيدمج الأول في الثاني ونصبح أمام زمن واحد.

يمكن اعتبار «الصحو» ضرورة، و بدونه لا تتم عملية الانجاب، فهو أساس الكتابة:
«وجهي يستيقظ (...) استسلمت لأوراق الصحو الافقي...»
و بعد الصحو مباشرة يجد الشاعر نفسه في صراع مع قصيدة مطاردة :
«لا تتجاسري هيهات أن تنسّل من بلعومي السريّ» يمكن قراءة «أوراق الصحو» على أنها الاوراق المعدة للكتابة مادام الصحو يفتح تلقائياً على الكتابة (وفي القصيدة عدة أمثلة على ذلك) الا أن مايثير الانتباه هو التحول الذي يحدث فيما بعد، بحيث يرى الشاعر ذاته في الورق المعد لالتقاط القصيدة المطاردة «أنا الورق الساكن في صوتي». وهو الصوت القادم من الدواخل، وفي هذه الرؤية أو (التمثل) استعداد بصورة جديدة معبرة عن تلاحم جديد بين الطرفين:

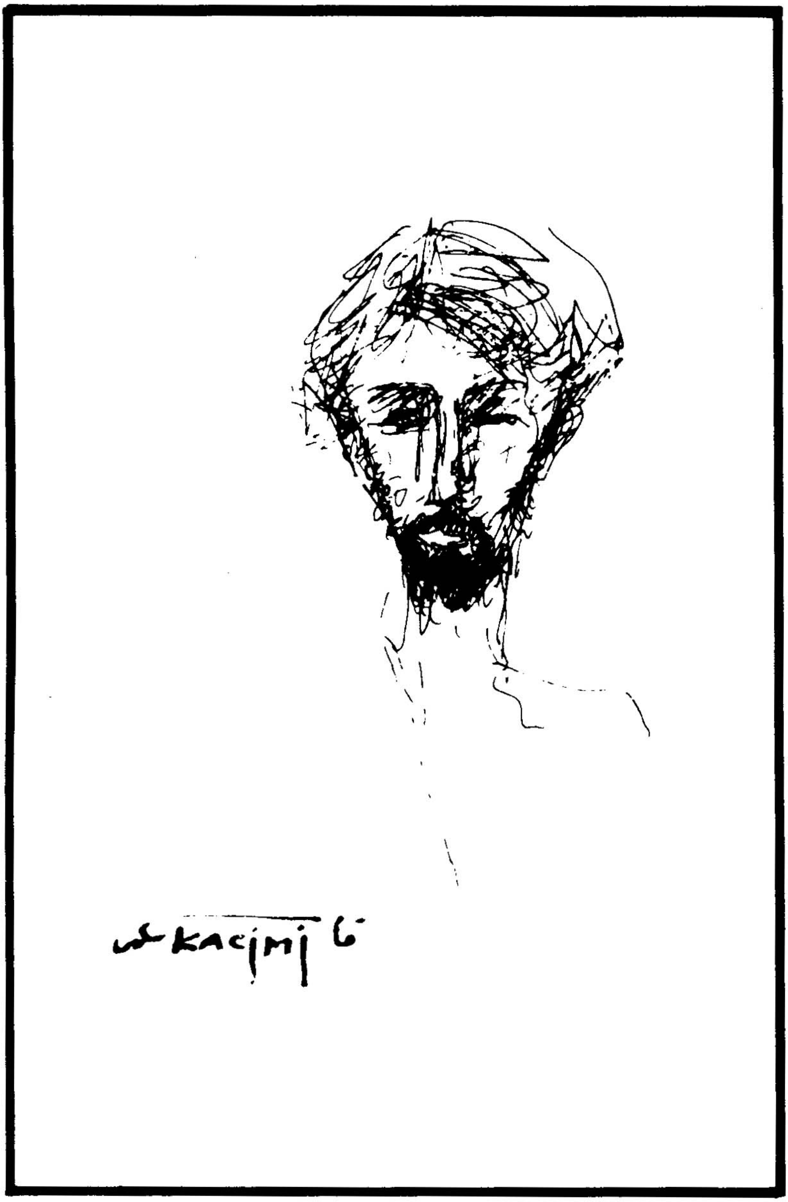
«لها وجه
نحيف
شكله مني»

نفتح هذين القوسين هنا لنبين مدى تداخل عدة عناصر مؤسسة للكتابة الشعرية لدى بنيس: فزيادة على اهتمام الشاعر بالفن التشكيلي وادخاله لعنصر الخط و بنية المكان على الكتابة نلاحظ أن ظهر الغلاف قد خصص لـ«لوحة» رسمها محمد القاسمي و يبدو فيها وجه بنيس نحيفاً كما عبرت عنه بالفعل هنا القصيدة الاولى، مما يوحي بأن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الكتابة والفن التشكيلي من جهة، و بينهما معاً والذات (الفرد) من جهة أخرى وهذا التلاحم، بين القصيدة وذات الشاعر، يأتي بعد أن يكون الشاعر قد استقى قصيدته من «الخارج الموضوعي»:

«جمعت قصيدتي الاولى من الخلخال والزيتون والدخان»
فتصبح القصيدة مكان تجمّع الذاتي والموضوعي، والتحامهما، فالكتابة تجربة ذاتية وموضوعية في آن.

ويحدث أيضاً الانفصام الكلي، فتصبح القصيدة وأسسها المادية (الورق) عبارة عن موضوع منفصل عن ذات الشاعر، موضوع أمكن اذن تفحّصه:

ــ «هذا الورق الابيض يجلس في ناحية حملت صخبي
يفتح في اسئلة البرق»
ــ «وتلك قصيدتي الاولى
وكانت تلك فاتحتي»



فتنختم القصيدة المتجاوزة، ولعل توظيف الماضي والاشارة للبعيد («تلك») يُعبران عن التباعد الذي يفصل الآن ذات الشاعر عن ذات القصيدة ــ قصيدة متجاوزة لانها جسر يوصل الى قصائد أخرى.لقد أدت وظيفة اتاحة الفرصة أمام الشاعر كي يلتحم بالقوى الطامحة الى التغيير.

يتشكل النص الشعري كنسيج، وعملية الكتابة عملية نسج «تخيط الحرف بالقضبان والاسفلت والاشراق» وهذا يدل على ماتتضمنه القصيدة من صراع مع قوات القمع والاعتقال فبجانب الصراع الذي يخوضه الشاعر ضد القصيدة، هناك صراع كل من النص وكاتبه مع عدوهما المشترك، فالذات الكاتبة ترغب في الخروج من اطارها الضيق لتنزل الى الميدان حيث: «الاحباب» و«الاصوات» وتطل القصيدة على ولادة جديدة، وتصبح بمثابة اشراق يتفجر فيكون بمثابة الضوء (النور) الذي ينير الطريق الى الميدان:

«وفي الميدان
ملأت العين بالموال والاحباب
جريت الى الذين تواعدوا صبحاً مع الاشجار
(...)
ألاحقها ألاحقها ألاحقها
أفجّرها لتسكن في شقوق الرأس
أفجّرها من الموال»

تنبع هذه القصيدة من «الميدان» حيث يتزود الشاعر فتأتي بمثابة صراخ يصدر من دواخل الشاعر ليلتقي بصراخ الاهل والاحباب، وهي كذلك موال أمّ انتزع منها ابنها، موال الاحباب خلف القضبان، كذلك موال الشاعر بفعل نبوعها من الدواخل، و بفعل الانفعالات والتمخّصات التى يعانيها والتى تتصل مباشرة بالظروف التاريخية والاجتماعية المعيّشة، تكون هذه القصيدة انفجاراً يتم في الزمن الحاضر ــ زمن القهر والصراخ. ولكن في آن زمن النبوة: نبوة الاحباب الذين يبشّرون بزمن جديد، فالعمل الهادف المؤسس ينطلق من الحاضر قصد تغييره، مع مراعاة لعلاقته الجدلية بالماضي، ومع تصور مستقبلي يعتبر البديل للوضع الراهن وتأسيساً لوضع جديد:

«أفجرها من الموال
لتعبر رقعة الماضى الى الآتى»

واذا كانت القصيدة موالاً يصدر من دواخل الشاعر فان هذا الموال لاينفك ان يداهم الحواس الاخرى، و يتداخل معها، وخصوصاً منها العين التي تعتبر أهم عنصر يوظفه النص، واذا كانت الكتابة تستلزم «محو الذات» فان هذا الصحو يداهم الحواس والجسد. ان المقطع ٢ ــ وقد سبق ان سجلنا بأنه يعتبر بداية الصحو ــ يبرز كيف تتداخل الحواس والاعضاء الجسدية فيما بينها

«عشقت النار في الكفين
سمعت النجم والنوار في العينين
عشقت النار في الحالين
وفي الكفين
وفي القلبين
رأيت نهار هذا الليل يخرج من شقوق الرأس والكتفين»

لنلاحظ كيف تتداخل «الحواس» والاعضاء الجسدية فيما بينها لتشكل معنى جديد، معنى شعري يتولد من خلال التقابل الذي وضعته القصيدة بين هذه الحواس والاعضاء الجسدية.واذا لاحظنا ماجاء في المقطع ٤، وهو كون القصيدة قد نبعت (النص ــ المُنجب) من «واحات العشق» و«خرجت ناراً» ثم «حلماً» فان العشق هنا (المقطع الثاني) وكذا السمع والرؤية يتصل اتصالاًمباشراً بالقصيدة ككل، أي ان مجمل هذه«الحواس» تساهم في عملية الانجاب، كما ان المقطع ٨ يردد و يتمم المقطع ٢، اذ يقول:

«أفجّرها لتسكن في شقوق الرأس»

وانتباهنا الى العلاقة الصارمة الموجودة بين «الصحو» و «النور» (الضوء) و«الوجه» يؤكد ان «نهار هذا الليل الذي يخرج من شقوق الرأس والكتفين» ليس الا نص القصيدة التي تتأسس كنور وكضوء:

ــ «وجهي يستيقظ في ضوء الحلم»
ــ «لوحت على بعد من هذا الضوء»
ــ «وماعاتبت نهاراً يمضي نحو جنوب العمر»
ــ «خرجت ناراً سلكت صعدت كلماتي وجهاً مبهوراً تتخلله الانوار»

تتأسس كنهار نابع من الليل، كنار ونور نابعين من الظلام، أي كصحو متجاوز للغفوة «فانحلّ الغيم افترق المجنون حدود الغفوة» انها تحقيق للدعوة (الامر) التي نادى بها الشاعر ذاته حيث خاطبها: «أفقْ».

وهكذا تخرج القصيدة الى الوجود متحدية ارادة وتخوفات الشاعر فـ «ترميه على قرب من الضوء الجسور»، يخرج من غفوته الى الصحو ومن ذاتيته الى ميدان «الصخب الجميل»، ميدان «القهر والتغريب». وفي الاخير لم تعد هذه القصيدة الا وسيلة، الا جسراً يوصل الشاعر الى الكتابة المعلوم بها، الى القصيدة ــ الاساس: «وكانت تلك فاتحتي»، كانت اذن مجرد أداة للصحو، مجرد انبثاق للضوء.

أدخل بنيس على الكتابة عنصرين جديدين : الخط وكيفية ملء الصفحة، وقد ساعداه على اغناء التجربة الشعرية فهما يساهمان في تأسيس المعنى وارساء قواعده.

ان اهتمام الشاعر بالمكان لايتعارض والمفهوم «التقليدي» للشعر الذي يعتمد أساساً على

البنية الزمانية ــ الايقاعية، لقد استطاع أن يزاوج بين الاثنين أو على الاصح أن يضيف بنية المكان (الخط ــ الاسود / الابيض ــ تعبئة الصفحة) الى البنية الايقاعية. غير اننا هنا أمام ظاهرة خاصة: ذلك ان القصيدة التي تهمنا لم تنشر قط من قبل، وهذا يعني اننا لن نعثر عليها في شكل آخر غير الشكل الذي عليه بالديوان، بخلاف القصائد الثمانية الباقية التي كانت قد صدرت في «شكل عادي».

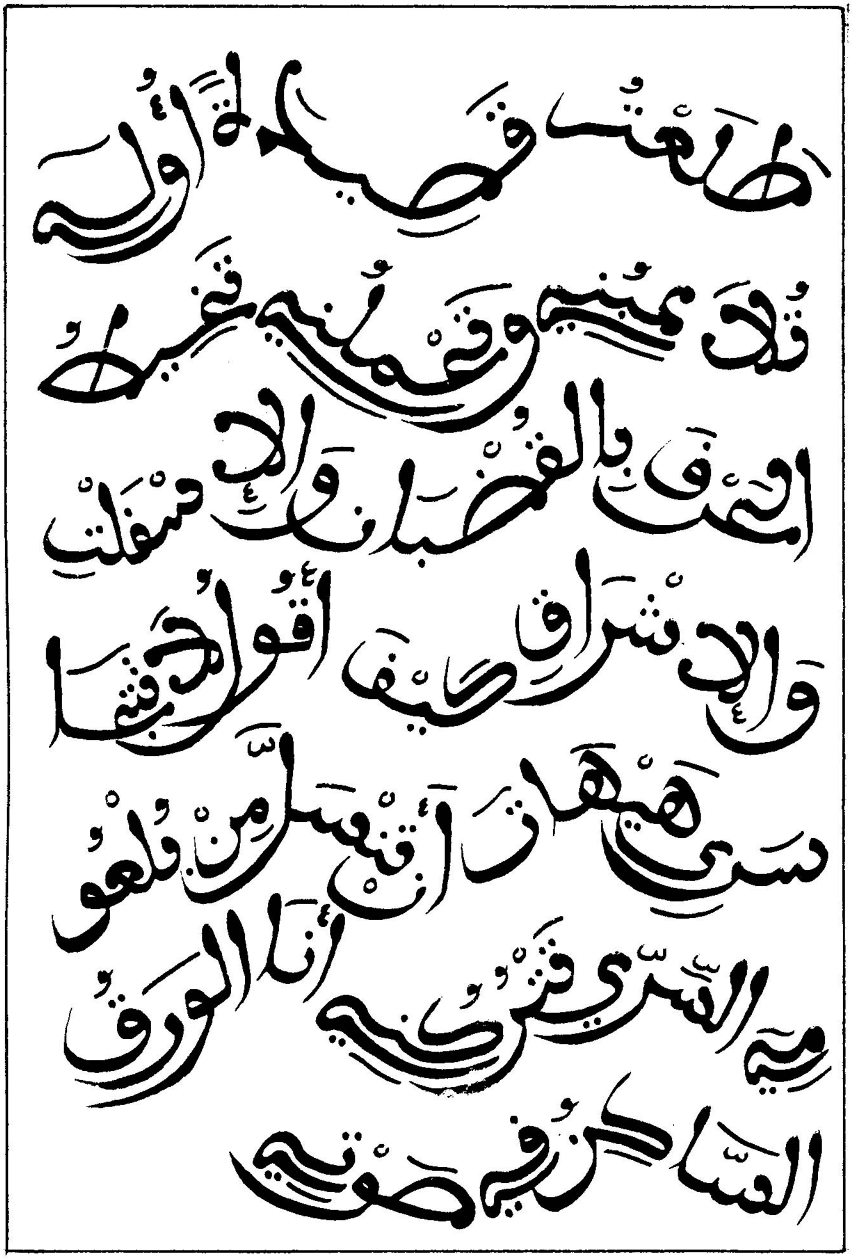
اذن هذه القصائد تحفزنا على طرح السؤال التالي : هل «بنية المكان» والعناصر الشكلية التي أضيفت مؤخراً ليست سوى «تزيين»، سوى اضافة يمكن الاستغناء عنها؟
كلا، ان الشكل يردد و يكرر المعنى الذي تتضمنه المقاطع : هذا «التكرار» (Rebendance) (٦) كما يقول كوهن «تكثف» المعنى. لنلاحظ كيف رتبت السطور في المقطع.

" **أنظر شكل (٢)** "

سطور «ترتخي» كما تعلن القصيدة عن نفسها، لنلاحظ كيف ركّز الشاعر على الاسود فأبرز بشكل مثير (مثير للعين) التعارض والتناقض بين الابيض والاسود وهو يرمز الى المداد: الكتابة بالاسود تجسيد فعلي للحبر كمادة خام تساهم في عملية الكتابة، وهنا أيضا تستدعي العين للمساهمة في القراءة. ولنسجل كذلك ان الخط لاحدود له فكأننا به يريد تجاوز وتحدي الصفحة....

يعتبر المكان، اذن، أحد عناصر الدلالة الشعرية، فيصبح دالاً يواكب و يدعّم الكلمات باعتبارها الدوال الاساسية. فبعد أن كانت وظيفة الشعر لا تتجاوز حدود السمع أصبح البصر أحدى دعائم الكتابة الشعرية، يجعل من القراءة عملية جسدية (العين) الى جانب كونها باطنية ــ مجردة ــ ذهنية، وفي هذا حمل للقارىء على تغيير مفهومه للقراءة وحمله على طرح أسئلة حول الكتابة ــ القراءة والهدف المتوخي منها. ولعل توظيف البصر في عملية الكتابة ــ القراءة يدخل في اطار تبني بنيس لفلسفة الجسد تلك التي ركّزت على الجسد لعدة عوامل نذكر منها أساساً العامل المادي الحسي الذي يوجه الشعر نحو عوامل أكثر مادية، مساهماً بذلك في دحض الاتجاهات المثالية ــ الروحية. يقول «البيان»:

> **ليس الخط حلية تضاف الى الكلام، الى الصوت، الى الزمان، من يقول بمثل هذا الحكم يظل مستسلماً لتيهه، لانه لايخرج على الدائرة الميتافيزيقية التي تعطي الاولية للصوت، وتجعل الخط مجرد حامل للمعاني. عندما نخضع الخط للوعي النقدي نتبين انه بعيد على أن يكون قناعاً، بل هو نسق مغاير يخترق اللغة، يعيد تكوينها وتأسيسها. ومن ثم يتضح لنا كيف ان البحث عن بلاغة جديدة للنص يستلزم اختراق الكلام، الصوت، بالخط الذي يملك سرّه الخاص لقلب المفهوم السائد للشعر، وهو فعل يجذر مادية الكتابة وجديتها» (٧)**



شكل (٢)

ان الانتباه الى المكان كحيز ينجب فيه النص والتركيز عليه خلال عملية الكتابة يدفع بهذه الاخيرة الى وعي ذاتها، الى وعي حدودها، الى وعي ماديتها. ولعل بنية المكان هذه تساهم في ارساء وعي جديد يرد الاعتبار للشكل كمضمون لايقل أهمية عن «المضمون» و بالتالي يبرهن على ان الشكل ليس محايداً وان كل شكل يتبناه الكاتب يتضمن مفهوماً للعالم.

الأساس ١: التضاد

يعتمد بنيس في كتابته الشعرية التناقض والتضاد بين الالفاظ و بين المعاني، الشيء الذي يترتب عنه، لحظة القراءة، تجمّعاً لكل الدلالات الممكنة في سياق واحد. و يتخذ التناقض والتضاد عدة أشكال. و يتحققان على عدة محتويات: الشكل (أو الدال) والمضمون (أو المدلول) وقد يأتي التضاد على شكل طرفين متنافرين كـ «تحت» و «فوق»:

«تحت الارض
أو فوق الارض»

وهذه أمثلة أخرى :

١) «الالم الفارح
الحراس المحروسين
القاتل والمقتول»
٢) «وزجاج الجنة والنار»
٣) «الوطن المقطوع / الوطن الموصول»

و يوظف التضاد أحياناً قصد الجمع بين عناصر متباينة وخلق كل متجانس: «هذا العام الماضي والحاضر والآتي». لعل الامر يتعلق هنا بمحاولة تأسيس «كتلة تاريخية» حيث «العام» يكون نقطة تجمع بالنسبة للابعاد الزمنية الثلاثة. وتتجسد بفعل الجمع بين الازمنة «المتناقضة» رؤية جدلية للتاريخ العابر والمؤثر في «الواقع الحي».

ان الكتابة عندما تجمع بين كلمتين أو عبارتين متنافرتين تستطيع انجاب معنى غير المعنى الذي تحمله بداخل اللغة العادية:

«في صمت الجهر» / «في جهر الصمت»

يقابل النص هنا بين عبارتي «صمت الجهر» و «جهر الصمت»، ووظيفة هذا التقابل تكمن في خلق ارتباط جدلي يجعل كل عبارة تستلزم الاخرى: فالاولى تؤدي الى الثانية، والثانية

ترجع الى الاولى، والامر لايقف عند هذا الحد بل تتعقد تركيبة النص، اذ يتولى عن هذا التقابل / التضاد تضاد وتطابق آخر:

«صمت السور» / «جهر السور»

انـنا هنا بصدد «حتمية» (٨) بحيث يؤسس نص القصيدة كنسج لعبارات تستلزم بعضها البعض وترجع الى بعضها البعض، وهذا البناء الشكلي يجذر المعنى و يساهم في اغنائه. ان رجوعنا الى السياق العام للقصيدة التي جعلت من رمز (المناضلين المعتقلين) موضوعاً أساسياً يبين لنا أن «جهر الصمت / صمت الجهر» و«صمت السور / جهر السور» تعبّر عن ظروف وملابسات من زجّ بهم في السجن من جرّاء ممارستهم لحر ية التعبير، أي من جرّاء تأديتهم لرسالتهم فاذا كان دور السجن هو منع المناضل من التعبير (الصمت)، فان هذا الصمت هو في حد ذاته جهر، أي تعبير، ولذا فالسور الذي يحجبهم عن الوطن يجهر بالحقيقة و بالواقع. ان بنية التضاد تؤسس بعض جوانب النص حيث يتجلى هذا من خلال مايلي: رميهم في السجون قصد تطو يتهم بالصمت، الجهر ينفجر، قتلهم باسم القانون لكن «القاتل» يصبح «مقتولا» والحراس محروسين، والسجناء طلقاء:

«قالوا عنهم سجناء
قلنا عنهم طلقاء»

انـنا هـنا بـصـدد تـصـعيد للتناقض الموجود بين «الحاكم» و «المحكوم»، مما يترتب عنه التـناقض الحاد (القابل للحل) والمؤدي حتماً الى تصعيد الصراع الطبقي من خلال رؤيتين مختلفتين تـتـجـلـيـان هـنـا بـواسطة القول: «قالوا / قلنا» و بواسطة الحكم الصادر من خلال هذا «القول»: «سجـنـاء / طـلـقاء». هذا المثل الذي سقناه هنا يوضح مايقصده بنيس من وراء لجوئه الى التضاد كبنية مؤسسة للنص: اظهار التنافر والتناقض الموجود بين رؤيتين و بين قوتين رئيسيتين تتصارعان في مغرب السبعينات.

وعلى هـذا الاسـاس، لاخوف على الذين يتألمون فيما هم فرحون لان رسالتهم ستحقق :

«تقفون الآن
في قافلة الالم الفارح»

وقـد يـعـمد النص الى الجمع بين الترادف والتضاد فيجعل من كلمتين متنافرتين عبارة عن متـرادفين: «تغشاني النار و يغشاني النور». بعد ان كانت النار نقيضاً للنور تصبح موازية له بفضل تـوظـيـف نفس الفعل (تغشاني) و واو العطف وكذا ضمير المتكلم ــ وهو عكس مانجده في التراث الـثقافي و بالخصوص في التراث الذي يرتبط بالدين والميثولوجيا، حيث كانت النار باستمرار سلبية، والنور ايجابياً.

ان مختلف المبادىء التي تؤسس الكتابة من تكرار وتضاد ولعبة الكلمات وتداخل نصّي..الخ، تتداخل فيما بينها، وكثيراً ماتلتقي وتتجمع في مكان واحد، وفي عملية واحدة، هكذا يتكرر الجمع بين الكلمتين المتناقضتين التاليتين: «واحدة» و «كل» (انظر الصفحتين (٩٧ ــ ٩٨)؛ فمن جهة تكرار الكلمتين يجعل من الكلمات التي تدخل عليها كلمات مترادفة: الكلمات الابواب = العشاق = الانوار = الطير = الانهار..ومن جهة ثانية، و بعد ترددها عدة مرات، أي بعد انتاجها لشبكة من المترادفات ونسج دلالة شعرية متميزة، تتحول كلمة «الكل» لتصبح «الجزء»:

«والكل أمامي واحدة
والجزء امامي واحدة»

هذا التحول ــ الذي يختصر المعنى و يكثله ــ يبرز الرؤيا التي تبناها الشاعر وهي التي تخضع لجدلية المفرد والجمع، الجزء والكل، ونلاحظ ان الشاعر حافظ على المؤنث «واحدة» رغم ان السياق يستلزم المذكر «واحد»، وفي هذا الاختيار موازاة بين «الكل» و «الجزء» وتبرز نفس الظاهرة بالصفحة ٦٨ حيث يقول الشاعر:

«وكذلك كان الغدر
سنتياغو
وكذلك كان الحرب»

فعوض «كانت الحرب» احتفظ الشاعر بـ «كان»، وقد حتمتها العبارة السابقة، وهي «كان الغدر»، وفي هذا، بالطبع، خرق للتركيب النحوي المألوف.

الأساس ٢: لغة الشعر

ليست لغة الشعر لغة التواصل (٩)، فالكلمة تنتزع من خزان اللغة، وعندما توظف بداخل القصيدة تتكون من جديد وتؤسس لنفسها دلالة جديدة. ان الشعر، رغم اعتماده على كلمات اللغة، يعيد انتاج اللغة..وهناك عدة «تقنيات» يلجأ اليها الشاعر، كاستعمال الكلمة في سياق يمكنها، في آن، من استحضار جل المعاني المعروفة أو بعضها، فمثلاً وظفت كلمة، «طوفي» في سياق جعلها تجمع بين المعنى الديني (الطواف حول الكعبة) والمعنى الأسطوري (الطوفان) ومعناها العادي (الطواف)، ونتج عن هذا بروز معنى شعري غني الدلالة، فاذا كان الطواف حول الكعبة مصاحباً بالتهليل (لبيك اللهم لبيك) فان الشعر هنا يجعل من الاغنية الشعبية، الرائجة في بداية السبعينات في المغرب («هيلي بوي») نصاً مصاحباً للطواف ــ الطوفان، و بهذا يتم تفكيك المعني الديني للكلمة وتفكيك الاغنية بعد ان تم استحضارهما من طرف النص.

وأحيـاناً يلجأ الشاعر الى السخرية لافراغ كلمة من مدلولها واعطائها مدلولا آخر، انها لعبة تـستهدف تفكيك البنية الدلالية، وغالباً ماتكون هذه الدلالة المراد تفكيكها معبرة عن الايديولوجيا السائدة مع ازاحة القناع عن حقيقة خطاب هذه الايديولوجيا.ولنا في هذا الباب عدة أمثلة نذكر من جملتها كلمة «هنيئاً» التي وردت مرتين في النص نفسه وفي الصفحة نفسها، مع اتخاذها في كل مرة معنى خاصاً:

- **«هنيئاً للقانون»** ⟵ معنى ساخر
- **«هنيئاًللاحياء»** ⟵ معنى حقيقي (المعنى المتعارف عليه)

ويحدث نفس التفكيك تقريباً بالنسبة لكلمة «القانون» حيث استعملت ثلاث مرات، اتخذت في المرة الاولى معنى خاصاً بالشاعر وفي المرتين الاخيرتين المعنى الذي يعطيه إياها «المطبقون للقانون»:

- **«باسم القانون** ⟵ القانون كما يراه و يفهمه الشاعر والمناضل
سأقول هذا..
- **«...في وجه القانون** ⟵ القانون كما يمارس و يطبق
- **ضد القانون»**

استعمال اسلوب السخرية كان باستمرار سلاحاً رادعاً يلجأ إليه الكاتب قصد فضح بعض الممارسات أو بعض الاساليب..وما يزيد هذه التعابير التي سقناها كأمثلة كاشفة، كون الشاعر استقى تعبيراً «دينياً» للدلالة على مايجري ولتعرية النوايا الخفية للمطبقين للقانون:

«هذا يوم مشهود
اللهم أشهد»

من بين الاسس التى تعتمد عليها الكتابة، خلق «لعبة» بين الدوال التى تتوارد في سياق معيّن مما يساهم في توليد المعنى المتوخى:

«موالاً يسبقني
موالاً يستقبلني»

ترتكز الكتابة هنا على التشابه التركيبيوالصوتى، وكذلك على التطابق الزمني (المضارع) بين الفعلين، ومما يزيدافي توثيق الصلة بين الفعلين كونهما يدخلان على فاعل واحد (الموال)، وهكذا يرجع كل واحد منهما الى الآخر فيحدث شبه مايمكن ان نطلق عليه «انزلاق» المعنى: فالسبق يصبح هو الاستقبال، والعكس صحيح.ويمكن أن تمحو الكلمات بعضها البعض فيتأسس المعنى كنفّي واثبات، ونورد مثالاً على هذا، كون الشاعر يصف لنا الحب النابع من اشعار «نجم» على انه حب أخضر، والخضرة توحي بالطبيعة و بالحياة، ولكن مع ذلك ينعت هذا الحب بالمحظور، أي بالنفي (الموت):

«حب أخضر حب محظور حب يلقاني في حضرة لون
يورق بين دبيب الامشاط وعظم اللوح»

يقابل الشاعر بين الحظر (حب محظور) والحضور (حب يلقاني في حضرة لون) مستغلاً التشابه الموجود على مستوى اللفظ وتعارضهما على مستوى المضمون. وعلى مستوى آخر، «خضرة الحب» تحتم وتستلزم «حضرة» اللون، ولولا هذه «الخضرة» لما كان الحب في «حضرة لون». وليس هذا اللون غير لون الخضرة ونشير هنا الى ظاهرة أخرى كثيراً مااستغلها الشعراء. وهي من سمات الكتابة الشعرية، ونقصد بها توظيف كلمة في سياق لم تعتمده في اللغة العادية، ذلك ان «أخضر» انتقلت من سياقها العادي والتصقت بالحب، وهو مالايصح في اللغة العادية.لا تقف"لعبة الكلمات" عند هذا الحد بل تتخذ أشكالاً متعددة وتتجلى في صور مختلفة، ندرج كأمثلة لها:

ـ «القاهرة المقهورة»

ـ «بين المكتوب ومالم يكتب»

وقفنا سابقا عند «صمت الجهر / جهر الصمت» و بيّنا كيف تلجأ الكتابة الى التراكيب المتنافرة قصد تكوين المعنى، يمكن ملاحظة أن بعض هذه التراكيب مستقاة من مرجع ديني وموظفة بصيغة تجلى رؤية الشاعر للحظتيّ الصمت والجهر، لأن النضال يمارس جهراً وسرّاً، مثله كمثل الرسالة النبوية، وهذه الملاحظة تؤيد ماسنبيّنه في الفقرات اللاحقة، من تداخل النصوص الموجودة في الديوان مع بعضها البعض والمعبّر عنه بـ «الحتمية» كما تشير الى تداخل النصوص الشعرية مع نصوص أخرى لا تنتمي للحقل الشعري، و يتجلى هذا مثلاً في المقطع التالي:

«لايدخلها أهلي
إلا سراً وجهاداً»

هذا المقطع يحاور المقاطع التي أوردت صراع الصمت والجهر في بقية القصائد الاخرى، و ينتج بفعل هذا الحوار تحول على المستوى الدلالي للالفاظ الواردة في نفس الحقل اللغوي. ولتوضيح هذا التحول نسوق تعبير «سرا وجهاداً» الذي يجعل القارىء ينتظر «جهاراً» بدل «جهاداً» والتي تناسب السياق الذي ورد فيه «سراً» فيحدث عن هذا التحول مفاجأة القارىء بفضل تداخل دلالة «جهاراً» مع «جهاداً»، وهذه الكلمة الاخيرة استحضار للكلمة الغائبة والمنتظرة «جهاراً». ان الكلمتين (الجملتين) تقرآن معا وفي آن قراءة عمودية، تلك القراءة التي تفتح الطريق لجميع الممكنات والمحتملات كاستحضار المعنى الديني المتحول والخاضع للفترة التاريخية التي تستوجب «الجهاد.. النضال».

والخروج عن المألوف من أسس الكتابة الشعرية (١٠)، استحضار للمألوف ثم نفيّ له، اننا أمام عملية مزدوجة، عملية هدم وبناء:

«والجملة تمّت في الزمن القادم»

يتضح ان الكتابة تحاول الربط بين الماضي والمستقبل مروراً بالحاضر، مرتكزة في ذلك على المفهوم الجدلي للتاريخ. فالكتابة لدى بنيس تنبع من الحاضر ــ «الواقع» الذي «يسبب» الكتابة الشعرية، وزمنها حاضر أبدي يتجدد باستمرار، مادامت القراءة تتم في كل زمن، ولذا كان زمن هذه الكتابة زمناً خارج / داخل اطار الزمن الفعلي الواقعي، زمناً ينبع في آن من الماضي والحاضر

والمستقبل... فلا غرابة اذن أن نقف عند مثل هذه الجملة التي جمعت بين فعل ماض ((«تمّت»)) وظرف زمني استقبالي ((«الزمن القادم»)) مما يعتبر مستحيلا (خروجاً على ماهو مألوف) بالنسبة لمنطق لغة التواصل: لغة الشعر لغة متجاوزة للغة عموماً، انها تفتح على المستقبل، وهنا أيضا نكون مرغمين على «القراءة العمودية»:

«والجملة	تمّت	في الزمن القادم
والجملة	تتم	في الزمن الحاضر
والجملة	ستتم	في الزمن الماضي»

الأساس ٣: التكرار

يرى كوهن، الذي اهتم كثيراً بـ «شعرية» النصوص وحاول استخلاص المبادىء التي تجعل منها «شعراً»، بأن «التكرار» أحد الاسس المهمة المكونة للكتابة الشعرية، فعندما يتكرر استعمال أحد العناصر اللغوية يصبح «شيئاً آخر»، يمنعه تكراره طاقة دلالية جديدة. ويمكن للكتابة الشعرية أن تعمد الى التكرار على مستويات... فعلى مستوى الكلمات نسوق كمثال تردد عبارتي «قتلوك» و «الدم»، كل واحدة في القصيدة التي وردت فيها. فعندما يتكرر استعمال كلمة «الدم» تكتسب معنى أكثر اثارة يتمحور خصوصاً حول الهواجس التي يعيشها الشاعر في زمن أصبح فيه سفك الدماء شيئاً عادياً. أما بالنسبة لكلمة «قتلوك» (والضمير يعود على ال‍يندي) فانها تطل علينا بين الفينة والاخرى وكأن الشاعر — ومعه القارىء — من شدة الفزع وعنف الخبر، لم يعد قادراً على تجاوز «المرحلة» (وصول الخبر) فيحدث شبه توقف للزمن السيكولوجي يحول دون اجتياز «الازمة». ولعل مايزيد الدلالة اثارة وتكثيفاً هو السياق الزمني الذي وردت فيه:

«قتلوك اليوم
في الساعات الاولى من مساء اليوم»

فمن جهة، اختيار الشاعر لـ «اليوم» هو كل يوم يقرأ فيه النص، وهذا يجعل الفاجعة حدثاً متجدداً ومقوياً لفزع القارىء،ومن جهة ثانية لعلنا، نحن القراء، كنا ننتظر عوض «مساء اليوم» عبارة «صباح اليوم» التي تلائم السياق أكثر: «في الساعات الاولى». غير ان «مساء» ذات ايحاء شعري مكثف اذا ماقيست بنقيضها «صباح» التي تشير الى زوال النهار، زوال الحياة والدخول في ظلمات الليل، وهو مايتناسب والسياق العام للقصيدة الذي يتمحور حول «القتل».

ووردت ظاهرة التكرار في قصيدة أخرى على النحو التالي:

«سنرفع رأسنا
سنرفع كفّنا
سنرفعه»

تكرار نفس الفعل ودخوله على كلمتي «الرأس» و «الكف» يجعل من هاتين الاخيرتين مترادفتين، فالرأس بمثابة الكف والعكس صحيح، والتكرار هنا تأكيد على ارادة الفعل وجرأة القرار. كما أن زمن المستقبل يمنح الفعل حرارة وقوة يصبح «المستقبل» بموجَبها آتياً لا ريب فيه، فيكون الشعر رمزاً لهذا المستقبل وتأسيساً له.

و يقوم بنيس في بعض الاحيان بتعويض عن المفهوم التقليدي للقافية، رغم انه لايسير على منهج الطريقة القديمة في النظم المتمثلة في الايقاع والقافية، وهذا مثال على ذلك:

«هل تسمعها تتكاشف في صدركْ
كالرعدْ
كالساحرة المعشوقةْ
كالشجرةْ
أقدامْ
كالقصب الدخانْ
هل في وجهكْ
بدأت تتسابق في كفكْ
قدمكْ
تتشابك في حرفكْ»

يتجلى التكرار هنا على مستويين :
ــ استعمال خاص للقافية : في صدرك / في وجهك / في كفك / قدمك / في حرفك.
ــ البنية التركيبية لبعض الجمل : تتكاشف في صدرك
تتسابق في كفك
تتشابك في حرفك

ولا يقف بنا التكرار في هذه الجملة على مستوى التركيب، بل يتعداه الى الايقاع ــ ويمكن أن نذهب الى أبعد مما ذهب اليه كوهن معتبرين «الايقاع» عبارة عن نوع من «التكرار» يبدو واضحا تمام الوضوح ان كلا من الكلمات «تتشابك»، «تتسابق»، «تتكاشف»، افعال يتكرر فيها حرف الزيادة (التاء) و يأتي بعدها حرف الجر (في) الذي يتكرر في الجمل الثلاث من غير أن يتغير مكانياً، كما ان هذه الافعال الثلاثة ذات أصل ثلاثي متطابق: «كشف»، «سبق»، «شبك». نحن هنا أمام ظاهرة التكرار على مستوى الايقاع، على مستوى البنية النحوية والصرفية والزمنية.

وأخيراً نسجل أن كلا من «صدرك» و «كفك» و «حرفك» دخلت عليها كاف الخطاب.

وترتكز الكتابة أحياناً على ظاهرة «الزرع» La dissemination التي تبدو وكأنها تدخل ضمن ظاهرة التكرار، لانها لا تعدو أن تكون تكراراً لحروف (أو الحرف) بعينها داخل المقطع الواحد مولدة نوعا من القوافي الداخلية التي تكسب المقطع رنيناً متميزاً. نمثل لعملية «الزرع» هذه بالمقطع السادس الموجود في الصفحة ١١٦ من الديوان، حيث يتكرر حرف «السين»:

«عرّيت الجسم .. جربت الشهوة في الاسراء ياأخت مدينتنا المسكونة بالموعود يامبحرة في السر..نسري بك عيناً زرقاء..انا سو يناك..سميناك الوعد»

ولعل الشاعر يحاور هنا النص القرآني من خلال التعابير الدينية (الاسراء ـــ السر سو يناك) فيقتطعها من اطارها الديني و يوظفها طبقاً لرؤية معاصرة اذ تصاغ في سياق ثورة «هوشي منه».

وجاء أيضا في المقطع الاول للقصيدة الخامسة استعمال كثيف وملحوظ لحرف «الحاء». والكلمة الاولى التي ورد فيها هذا الحرف هي كلمة «حب» وفي آخر الصفحة جاءت عدة أفعال كلها على صيغة الامر: لوّح / افتح / لوح / فاتحني / . واستعملت عدة كلمات أوردت هذا الحرف ومن جملتها «الصبح» التي تعتبر ـــ داخل هذا المقطع ـــ كلمة أساساً حيث تشير الى افتتاح أبواب «المحكمة» والى ظهور «الحراس»: اعتمد اذن المقطع كله على «زرع» لحرف «الحاء»

«الحب الطافح .. طوق حراستهم .. في الساحة .. فصاحبني..وكان الصبح..الصبح تكرر موالاً..تسعى نحوي الام..طلقات الصبح..المحكمة الكبرى..يطوقنا حرس..»

الأساس ٤: تداخل القصائد

ان القصائد التي جمعت في هذا الديوان تكون في الحقيقة نصاً واحداً، كل قصيدة تؤدي الى القصائد الاخرى، اننا هنا بصدد «حتمية» فالكلمة أو المقطع ترجع الى الكلمات الاخرى أو المقاطع الاخرى، ولا يتم مدلول كل مقطع أو قصيدة الا من خلال مدلول المقاطع والقصائد الاخرى. كل العناصر اذن تساهم في بناء الدلالة النصية. سبق ووقفنا في القصيدة الثانية عند عبارة «جهر الصمت» وفي القصيدة الرابعة توظّف نفس العبارة من جديد:

«تتحدى جهر الصمت
وكتاب الموت

فتحدد أبعاد الكلمة
وتنادي بالحقد الموشوم علانية
في هذا اليوم» (ص ٤٨٠)

هذا المقطع والقصيدة ككل يسبك الدلالة على مستويين :
ـ مستوى ضيق وهو سياق المقطع والقصيدة.
ـ مستوى عام حيث تتداخل القصائد فيما بينها لانه يعود بنا الى سياق القصيدة الثانية. ونلاحظ فعلا ان كلتا القصيدتين تتمحوران حول نفس الموضوع (المضمون) ألا وهو «الاعتقال السياسي».

ان الصراع القائم بين «الصمت» و «الجهر» هو صراع بين الموت والحياة، ذلك ان الصمت وجميع مترادفاته (الاعتقال..) يدخل في بنية الموت، و «الجهر» ومترادفاته (الحرية..) يدخل في بنية الحياة. فهؤلاء المناضلون المسجونون يقفون على الاقدام متحدين أولئك الذين حكموا عليهم بالصمت وبالعزلة وبالموت، معلنين عاليا صوتهم..والملاحظ أن المقطع الذي سقناه يقابل بين «جهر الصمت» و «كتاب الموت» / «أبعاد الكلمة» بـ «الحقد الموشوم علانية».

اننا نتحدث عن «الكتابة» وعن أسسها في ديوان بنيس .. لكن الملاحظ هو ان الكتابة تصبح عبارة عن «قول»، رغبة في القول..وهذه الرغبة ماسة وملحة الى درجة ان «القول» يتحول الى صراخ، الى صياح. وهذا شيء طبيعي اذا مارجعنا الى ظروف وملابسات القصائد حيث كان الاعتقال حازما لمجرد الرغبة في التعبير الحر. اذن أمكننا تفهم هذه الصيحات الصادرة من دواخل الشاعر المطالبة بالقول، وأمكننا الربط بين «الكلام» و«الكتابة»، حيث تصبح هذه الاخيرة تسجيلا للكلام وتحدياً للصمت. ولعلنا هنا في «زمن ـ مكان» بعيد كل البعد عن أوربا المعاصرة التي تنادي بالكتابة تحدياً وتجاوزاً للكلام..

ولعلنا هنا كذلك في فترة غير هاته (الثمانينات) التي بدأ بنيس ينادي فيها «بالكتابة» بمفهوم مغاير: قصائد «في اتجاه صوتك العمودي» هي بالفعل جسر يربط بين مرحلتين و بين تجربتين: من السبعينات الى الثمانينات، من «الكلام» الى «الكتابة».

وتسجل القصائد صراعاً حاداً بين «الصمت» و«الكلام»، ولذا كان الفعل تارة سراً وتارة جهراً حسب ظروف العمل النضالي، وهذا الصراع يدخل في صراع أعم وأشمل ألا وهو صراع القوى الاجتماعية، صراع الموت والحياة:

ـ «تقفون الآن
بين الجدران المفروشة بالاسفلت
وحديد الصمت»

ــ «ربما كنتم في صمت السور»
ــ «سمعت أصابعهم تحدي الصمت»
ــ «أصيخوا
لم تستسلم عيني للصمت»

الكتابة تحدّ للصمت المضروب على الكلمة وتحدٍّ للخوف (راجع القصيدة الاولى) وأخيراً كان الجهر:

«سنرفع رأسنا
سنرفع كفنا
سنرفعه طويلا
ويخرج صيحة أولى»

وكان «المستقبل» كتجاوز «للحاضر» وكتأسيس لحاضر بديل.أيضا يتجلى «تداخل القصائد» فيما بينها من خلال التعبير الزمني الذي اختاره محمد بنيس: ربما انتبه القارىء الى أن الشاعر كثيراً مايشير الى الزمن بعبارة «اليوم» أو «الآن» وتفيد أن «الفعل» يتم في الزمن الحاضر، والملاحظ كذلك ان أغلبية الافعال زمنها المضارع، ولهذا دلالته، لانه :

ــ يلتقي هذا الحاضر (اليوم) بحاضر الكتابة ــ القراءة،
ــ يصبح هذا الحاضر أزلياً، مادامت هذه القصائد تُقرأ.

وهنا أيضا تتجلى ظاهرة التكرار التي تضفي على كلمة «اليوم» (أو الآن) معنى خاصاً يتنافى والمعنى القاموسي (الاستعمال المادي). فكلما أطلت علينا كلمة «اليوم» يغيب عنا الاستعمال المعهود لكلمة «اليوم»: لنقابل بين جملة كهذه: «سأقابلك اليوم بعد مغادرة العمل».

وقول بنيس : «قالوا عنهم سجناء / قلنا عنهم طلقاء / والنهر الفاصل بين العاقبتين عميق / فلنقف / في هذا اليوم / »

لاشك اننا في هذا الاستعمال الاخير لكلمة نستحضر، في آن، الزمن الحاضر (زمن القراءة وحاضرها) والزمن «الحاضر ــ الماضي» أي الزمن الذي نرجع اليه بأذهاننا وهو زمن الوقائع التي تصفها القصيدة (وقوف المناضلين أمام المحكمة). فكلمة «اليوم»، في سياق القصيدة. تجمع بين جميع الازمنة من ماض وحاضر وتصبح بذلك «خارجة عن الزمن»، أي متجددة في كل وقت تقرأ فيه القصيدة، وتشير كذلك الى زمن الكتابة وهو زمن متجدد وخارج عن اطار الزمن الفعلي، ويمكن أن نعمم هذه الملاحظات على جميع المقاطع التي وردت فيها كلمة «اليوم» كقول الشاعر مخاطباً اليندي:

قتلوك
قتلوك اليوم

ومن جهة ثانية، تشكل «الاحداث» عبر تداخل النصوص المكونة للديوان فيما بينها موضوع القصائد، فتصبح أحداثاً تتم في «يوم واحد» كـ «قتل الينديي، وقوف المناضلين أمام المحكمة، وقوفهم بساحة السجن : و بهذا يصبح «اليوم» تعبيراً عن «الزمن الحاضر»، وشهادة عن فترة بكاملها (فترة السبعينات)، و بهذا تكون هذه القصائد فعلا وليدة الفترة الزمنية المعيشة، وتكون الكتابة قد وجدت في كلمة «اليوم» التعبير الملائم للواقع الحي.. ولعل العنوان الذي اختاره الشاعر للقصيدة الثالثة يعبر عن مالمسناه من خلال «قراءاتنا» لـ «اليوم» كنقطة تتجمع حولها وتتفرع عنها كل قصائد الديوان: «والايام مشتعلة أبداً».

بعد أن بيّنا ان قصائد الديوان تتداخل فيما بينها حتى أصبحت نصاً واحداً كما أبرزته بعض المدارس النقدية الحديثة، لنحاول الآن أن نتوقف قليلا عن مفهوم «التداخل النصّي».

ان النص ــ كل نص ــ يتشكل من خلال النصوص التي سبقته الى الوجود، اذ غالباً ماينبني كقراءة للنصوص السابقة. وهذا التداخل النصي عنصر مهم في ديوان بنيس الذي يقرأ التاريخ كنص، كما يعيد كتابة عدة نصوص تنتمي الى الثقافتين العربية والانسانية. فالقصيدة عند بنيس محاورة للسياق التاريخي العابر للغة والمجتمع، وهي كذلك قراءة للزمن المغربي لان مفهوم الكتابة لديه يتشكل داخل هذا الزمن، زمن الشهادة والاستشهاد.

وقد تستحضر القصيدة في آن زمنين متابينين :

«لم يقولوا أين المفر..»

تتم هنا محاورة كل من الزمن الماضي والشكل التعبيري الذي صيغت فيه الجملة (طارق بباب الاندلس) من خلال الزمن الحاضر والموقف المعيش الذي لم يرد فيه احتمال الفرار لدى المناضلين. هذان الزمنان يمتزجان بزمن الكتابة ــ القراءة وهو الزمن الحاضر الابدي. الكتابة هي اذن النقطة التي تلتقي فيها وتتفرع عنها باقي الازمنة: هذا مانعبّر عنه بقولنا ان النص يؤسس كتاريخ وكقراءة نقدية للنصوص السابقة. اذ القصيدة تنجب من خلال اللغة التي هي مكان تجمع للتاريخ، فتعيد نسج هذه اللغة وقراءة التاريخ في آن متبنية في الوقت نفسه آيديولوجية تعانق الماضي والحاضر.

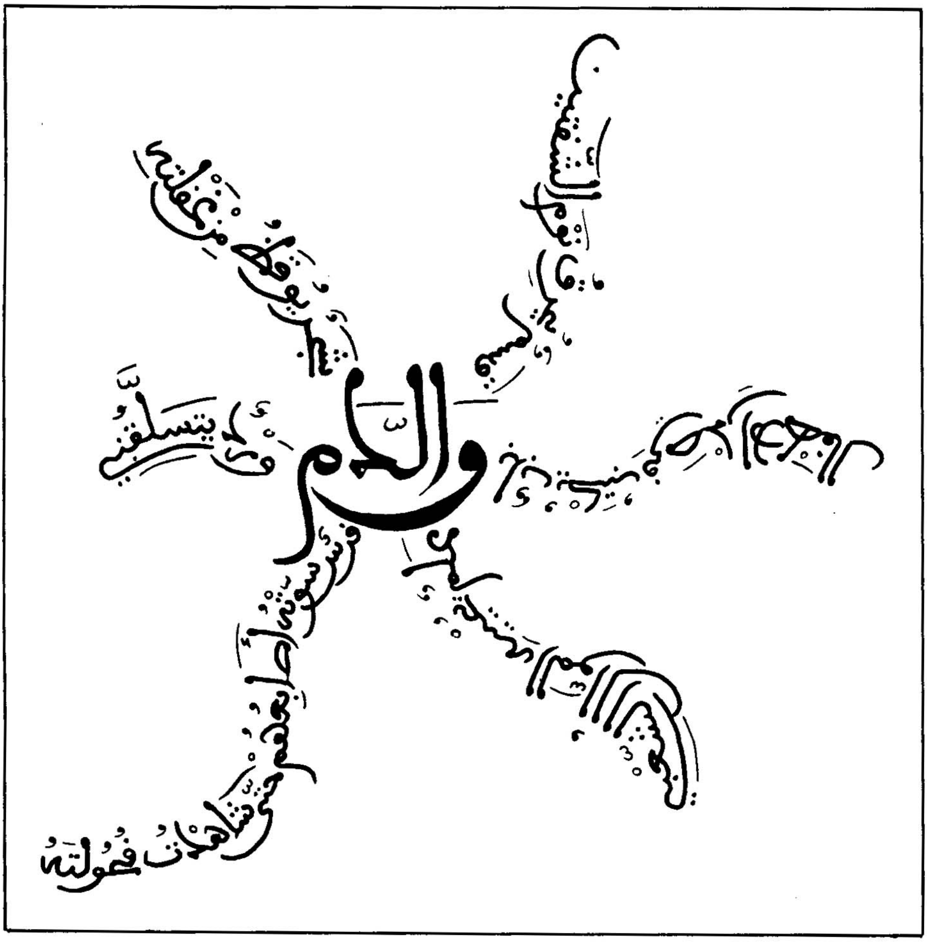
يتشكل النص أيضاً لدى بنيس من خلال محاورة رجال صنعوا التاريخ ــ وتاريخ هؤلاء الرجال هو بدوره نص. لنضرب مثلا بالشاعر المصري أحمد فؤاد نجم والينديي:

ــ «وصلتني اشعارك يابيرم
يانجم (...)
فاس انساقت في شعرك تعبر..»
ــ «قتلوك
قتلوك اليوم
في الساعات الاولى من مساء اليوم»

ان النص الذي كتبه «نجم» (ومن قبله بيرم التونسي) أي أشعاره بكاملها يوظف بداخل القصيدة فيصبح جزءاً منها و يصبح «اسم القلم» (نجم ــ بيرم) دالاً ــ كباقي الدوال ــ يساهم في تكوّن الدلالة، وكذلك الامر بالنسبة لشيلي اليندي. وغير هذين الاسمين، يكتب النص ويحاور تاريخ العالم المعاصر: من مصر الى الشيلي عبر الخرطوم و براغ:

«والدم
والمطرقة المنجل
وربيع براغ
والخرطوم»

انه عالم غارق في بحار الدماء : فالدم هو الدال الاساسي الذي يعبّر عن عالمنا المعاصر، ولعل الصفحة ٦٥ التى توحي ــ على مستوى الشكل ــ بانفجار نقطة الدم تعبّر عن كتابة جعلت من الدم جسراً لها:



غير ان السمة الرئيسية للتداخل النصّي تتجلى في محاورة قصائد الديوان ككل وفي آن للنصوص النابعة من الثقافة الشعبية والثقافة العربية المتميزة.

كنا قد سجلنا بأن «النص الشعبي» (الشفوي) بالنص المكتوب (المتميز) فكانت الكتابة امتصاصاً ومحاورة للمسموع والمقروء، كانت اعادة انتاج لنصوص بعينها من خلال قراءة خاصة.. وهكذا وظفت الاغنية الشعبية «هيلي بوي» في سياق خاص منفرد فككها وأفرغها من ميوعتها ودورها الايديولوجي.. كما اقتلعت قصيدة «كل الرجال مرّوا من هنا» بيتين لرابعة العدوية فأفرغا من مدلولهما وعبّرا عن الحب العربي الذي يكنه الشاعر للمناضل (وبالتالي: حب الوطن):

«أحبك حبين
حب الهوى
وحب لانك أنت الذي تقف»

كما يمكن أن نعتبر قصيدة رابعة العدوية هاته كنص ينتمي للثقافة الشفوية لانه مستهلك وشائع بين عامة الناس بواسطة صوت أم كلثوم. ومن بين النصوص المتميزة التي تمتصها القصيدة عند بنيس القرآن، الذي يعبّر في سياق القصيدة عن موقف الشاعر والمناضلين المرافقين له:

«جئنا بقلوب مرفوعة.
لاخائفة
لاراجفة»

وبطبيعة الحال، يكوّن التراث الشعري العربي جزءاً هاماً من النصوص المتميزة التي تتداخل مع النصوص الشفوية. وهذه بعض الامثلة:

ــ توظيف شطر من بيت الشاعر الجاهلي أبي النشناش اللص :

وسائلة أين الرحيل وسائل ومن يسأل الصعلوك أين مذاهبه

فكتب بنيس :

«وسائله أين الرحيل وسائل
وما رأيا
بك اليوم زادت عيوني اتساعاً»

ــ أخذ تعبير «زين الشباب» عن أبي فراس الحمداني :

يقول أبو فراس :

قولي اذا ناديتني وعييت عن رد الجواب
زين الشباب أبو فرا س لم يمتع بالشباب

وكتب بنيس :

«يتقاطع التاريخ في وردة
زين الشباب بها»

توخينا، في هذه القراءة الاولى، مقاربة أسس الكتابة في ديوان محمد بنيس، ولسنا ندعي اننا استنفذنا كل طاقاته أو أتينا على مجمل بنياته وتركيباته..لاننا لم نقف عند عدة ظواهر لاتخلو هي الاخرى من أهمية، ونذكر على سبيل المثال: عدم تحليلنا لبنية الجملة، عدم اهتمامنا بالبنية الايقاعية..والمهم بالنسبة لنا في المرحلة الراهنة هو تحقيق هدف مزدوج:

١ ــ استخلاص خصائص الكتابة الشعرية من الديوان نفسه، معتمدين عليه ومرتبطين به، و بالتالي اظهار كيف ان لكل نص خصوصيته، هذه الخصوصية التي تلزم الدارس باحترامها وتساعده على حل، نسبياً ومرحلياً، مشكل المنهج.

٢ ــ أن نبين بأن مناهج النقد الحديث عموماً و «الشعرية» على وجه الخصوص، رغم انها برزت في ظروف خاصة، ورغم انها لم تتجذر الا من خلال مقاربتها وتحليلها لنصوص بعينها، لنصوص لها ميزاتها وخصوصياتها (نصوص أوربية كتبت بلغات معينة)، يمكنها أن تمدنا بأدوات تحليلية لا تتعارض وطبيعة النصوص العربية...

هوامـــش

١ ـــ «من أين نبدأ «Par ou Commencern?» ـــ مقالة لرولان بارط نشرت عام ١٩٧٠

٢ ـــ سبق لمحمد بنيس أن نشر الدواوين التالية :
ـــ ماقبل الكلام ١٩٦٩
ـــ شيء عن الاضطهاد والفرح ـــ ١٩٧٢
ـــ وجه متوهج عبر امتداد الزمن ـــ ١٩٧٤

٣ ـــ مفهوم «الجسر» تاريخ الادب زاخر بعدة نماذج من الكتّاب تنتقل من كتاب الى آخر، أو من مجموعة شعرية الى أخرى ـــ من مستوى الى آخر ومن رؤية الى أخرى ومن مفهوم للكتابة الى مفهوم آخر. ومن بينهم كتاب ذهبوا الى حد التنكر لكتابات سابقة فرفضوها. وكثيراً مانعثر على كتاب أو أكثر ـــ يأتي من حيث الترتيب وسط الاعمال الكاملة للكاتب ـــ يكون بمثابة تجاوز للانتاج السابق ومؤشر على دخول صاحبه مرحلة جديدة. فالكتابة اذن بحث مستمر، بحث قلق، ولادة تتجدد باستمرار. واذا ماتناولنا هذا الكتاب أو الكتب التي تحتل مثل هذا المركز وجدنا فيها بعضاً من الاسس والرؤية للكتابات السابقة كما عثرنا على ماينفي و يتجاوز البعض منها. نطلق اصطلاحياً على مثل هذه الكتابات مفهوم «الجسر»: الجسر هنا أداة تحلل، ارتكازاً على مقارنة نتاجات متباينة (أو متناقضة) لنفس الكاتب. ومن هنا أيضا يمكن أن نتحدث عن «الادب المقارن» بالنسبة لكاتب واحد ـــ كيف يتم الانتقال ـــ على مستوى الكتابة طبقاً واعتماداً على نظريات ومناهج النقد الحديث ـــ من مرحلة الى أخرى ومن رؤية الى أخرى، و بالتالي تكون هذه الاداة ذات أهمية فيما يخص مقاربة نصوص الكاتب الواحد.

وفي نفس السياق، توحي لنا «اعادة النظر» التي قام بها بنيس ـــ والتي أشار اليها في الديوان ـــ عندما قرر جمع القصائد التسع ونشرها، توحي لنا بعدة تساؤلات: الا يمكن أن تكون اعادة النظر هذه ذات دلالة خاصة هي أن هذه القصائد «تتجدد» باستمرار كنتيجة التقاء الكاتب المتكرر والواعي بقصائده مرة أخرى؟

ثم الا يمكن أن تؤثر هذه العودة ـــ المراجعة على مفهوم الكتابة عند بنيس، اذ أن القصيدة لم تبق وليدة لحظة معينة، و بالتالي ينفي عنها مصطلح الولادة أو الانجاب و يثبت عليها مصطلح «اعادة الولادة»؟

الكتابة اذن نفي واثبات في آن، عملية جدلية تراجع نفسها باستمرار.

٤ ـــ «بيان الكتابة» ـــ الثقافة الجديدة عدد ١٩ السنة الخامسة ١٩٨١.

٥ ـــ بالمعنى الذي يعطيه الشكلانيون الروس لهذا المصطلح «Motif delecritura»

٦ ـــ انظر الهامش رقم ٩

راجع ١) جون كوهن Poesie et rebondance

بمجلة Poe'tipue, N 28 1976. P 413

٢) Structure , duleugudge poelipne

Jean Cohen

flammarion Paris, 1966.

٧ ـــ «بيان الكتابة» صفحة ٤٦

٨ ـــ يستفاد من مفهوم «الحتمية» ان كلمات النص الشعري تستلزم بعضها البعض .. كتب ريفاتير، صاحب هذه النظرية:

«ان مكونات الجملة الادبية، ككل جملة، ترتبط ببعضها البعض بواسطة العلاقات الترابطية، لكن هذه العلاقات توظف من طرق علائق أخرى، شكلية أو دلالية لازمة وضرورية الكلمة، وتكمن الدلالة في كون الدال يرجع الى دوال أخرى، مما يوهم بأن اعتباطية الدليل du singe l'arbitraira قد تقلصت»

الصفحة ٤٥ من كتاب M. Riffaterra Laproductiontion

du lexte. Seril coll «Poelipue» 1979, Paris

٩ ـــ يرى الشاعريون ان لغة الشعر تتعارض واللغة العادية و«الشعرية» Poeticite تكمن في خروج اللغة عن المألوف ـــ يقول كوهن:

«يمكن أن نميز بين «الشعر / اللاشعر» من وجهة نظر تباين نوعين من الدلالة، دلالة «معرفية» ودلالة «حسّية» و يرتبط بكل واحدة منهما البعدين الفينومينولوجيين. وضوح / غموض، كثافة / حياد.

كل كلمة من كلمات اللغة تحتوي، مبدئياً، على هذين النوعين من الدلالة، فالجملة النحوية من خلال تركيبتها الاسمية ـــ الفعلية، تنفي لزوماً الدلالة الحسية وتزيل «كثافتها». أما استراتيجية الشعر فتكمن في اتجاهين متكاملين: اتجاه يعمل على المستوى التواردي حيث توظف أشكالاً غير مألوفة تحيي الدلالة الحسية المكثفة؛ ـــ اتجاه يعمل على المستوى الترابطي حيث يعمم التكرار وتُقوى الكثافة.

وهكذا يؤسس «الشعري» كخطاب يعيد نفسه، كخطاب يتكرر» J. Cohen. «Poesie et rebondance» Poet'tipue,

١٠ ـــ «الخروج عن المألوف Latheorice del'ecart ـــ نظرية تثير كثيراً من الجدال في أوساط المهتمين باللغة الشعرية. يمكن مراجعة :

١) الهامش ٩

٢) الصفحتين ١٣ و ١٤ من Structure du language poetipue

٣) G. Genette, Figurses , ed Seril, coll: Pouil

حصار.. نَخرجُ منه، نَخرجُ عليه

(بحث عن واقعية الواقعية)

د. حسين مروة

سنظلّ نبحث في الواقعية دون أن نصل الى جَدْوى البحث مادام غائباً عنّا النظرُ النقديّ الى المفاهيم السائدة للواقعية، أو مادام غائباً عنّا المفهوم الواقعيّ للواقعية ..

المفارقة هنا طريفة وجارحة معا .. اننا نبحث كثيرا، ونتخاصم كثيرا بأمر الواقعية في مجالها الادبي والفنيّ، بين مؤيِّدين لها ومفنِّدين، ثم لا تكون حصيلة كل ذلك سوى أن يبقى كل من طرفيْ المعركة في موقعه ذاته لايتزحزح عن شعرة واحدة، أي ان الصراع هنا يبقى محاصراً في دائرته المقفلة، لان الواقعية التي يدور عليها الصراع تبقى منظوراً اليها كجوهرٍ ثابتٍ لايتحوّل، منعزلٍ عن مجال الحركة الديناميَّة، أو منظورا اليها كحقيقة مطلقة مستحيلة، محرومةٍ شرط وجودها النسبي الحيّ، أي شرط واقعيتها ذاته ..

هذا الحصار في الدائرة المقفلة، المنعزلة، المستحيلة، قد حان لنا أن نخرج منه أو أن نخرج عليه، أي أن نبحث عن واقعية الواقعية..أقصد عن مجالها النسبي، أي المجال الحركي والدينامي لواقعية الادب والفن، لكي نرى الادب والفن في واقعيتهما الحيَّة، المتحركة، المتطورة، والطليعية..لكن، هل يمكن أن تكون للادب والفن هذه الواقعية ان لم تكن واقعية مستنفرة دوماً للدخول في سياق واحد مع دعوات التجدد والتحول الآتية من نبع الحياة، متدفقا في أوردة الوطن والعالم؟

قد حان أن نبحث عن واقعية الادب والفن، لافي «العلب» المختومة المصنوعة من خلاصات الآراء والمذاهب التأملية «الصافية»..بل نبحث عنها في دفقات الدم الجاري تحت جلد الادب والفن ذاته..

اذا أمكن أن نخرج من ذلك الحصار التقليدي، فسنرى للادب والفن واقعيتهما الحية فعلا، والمستنفرة على الدوام لدعوات التجدد والتحول فعلا..واذا أمكن أن نرى هذه الواقعية في مجراها الطبيعي من جسد الادب والفن، فسنراها اذن تتجاوز ــ بالقطع ــ كل ماتكدس من محاصيل الآراء والمذاهب التأملية التي ستظل تتصارع، الى غير نهاية، داخل الحصار المقفل، المنعزل، المستحيل..سنراها تتجاوز تلك الاكداس المكدّسة، لتقول لنا ان الادب والفن لايحتاجان الى مز يد من الكلام على واقعيتهما يأتي من خارج كينونتهما الادبية والفنية.

ان كينونة الادب والفن هي نفسها كينونة واقعية، متحركة، متحولة ومتجددة دائماً..لانها هي نفسها نتاجٌ طبيعي لتلك العلاقة التفاعلية الخلاَّقة بين الآلية الداخلية المستقلة لعملية الخلق الادبي والفني، و بين الآلية الداخلية المستقلة لعملية تطوّر الواقع: واقع الوطن والعالم..

هذه الحقيقة البدهية تضع لنا، بدقّة، حدود المفهوم الواقعي لواقعية الادب والفن، وتنجلي لنا، بالدّقة نفسها، عن حقيقةٍ ثانية، هي أن الاعمال الابداعية، أدباً وفنّاً، لاينفصل وجودها النّصّي المباشر عن وجودها الواقعي غير المباشر، لان علاقة الارتباطِ بين الوجود علاقة كيانية..وهي ــ لذلك علاقة موضوعية، بمعنى أنها ترْفُضُ أن تَخْضَعَ، في اثبات وجودها أو اثبات «عدم» وجودها، الى قرار ارادي يأتيها من خارج حركتها الكيانيّة..

أن رؤية مفهوم واقعية الادب والفن على أساس من هذه العلاقة التفاعلية الخلاَّقة، تكشف الخطأ الذي يعانيه، بمستوى واحدٍ من المعاناة، مفهومان للواقعية نقيضان هما اللذان يتصارعان داخل ذلك الحصار الدائري المقفل، المنعزل، المستحيل:

□ المفهوم اليساري الذي لايرى في علاقة النص الابداعي بواقعه الخارجي سوى علاقة انعكاس مرآتيّة، أي أنها علاقة الفرع بالاصل، أو التابع بالمتبوع، أو المنفعل بالفاعل، بمعنى أن العمل الابداعي هو دائماً الطرف الآخر الاضعف..

لسنا نتردَّد، لحظة، في رفض هذا المفهوم الطفولي رفضا قاطعاً، لكونه ــ أولا ــ مفهوماً ساذجاً الى أقصى ماتعنيه السذاجة، ولكونه ــ ثانيا ــ يقدم علاقة ميكانيكية لايمكن أن تكون تعبيراً عن العلاقة ذات المستوى الرفيع من التركيب والتّعقيد القائمة ــ عضو ياً وموضوعياً ــ بين عملية الابداع الادبي والفني و بين حركة الواقع الخارجي (الطبيعة، المجتمع)..ولكونه ــ ثالثاً ــ يفرغ العمل الابداعي من قيمه الجمالية العليا التي هي ــ أساساً ــ سر كينونتهِ، والتي بها يستطيع الادبُ والفنِ أحياناً أن يعطيا الواقعِ هذا أكثر مما يأخذان منه، و بها يستطيعان أحياناً أن يرفعا من شأن الواقع ذاته، وأن يضيفا اليه ثراء حضار ياً عظيماً.

□ المفهوم اليميني : الذي يقطع حبْل الا تصال بين العمل الابداعي وواقعه الخارجي..يقفل أبواب كلٍ منهما عن الآخر..أي أنه يضع الاستقلال المطلق النهائي لكلٍ منهما، بديلا من الاستقلال النسبي..

ينهض هذا المفهوم باسم الدفاع عن جماليّة الادب والفن، أو باسم الدفاع عن القيم الروحية في وجه التيارات المادّية..أو بحجة التسامي بالادب والفن الى أعلى المُثُل الجمالية بعيدا عن أشياء العالم العادية وشؤونه العابرة الخ..الخ..

لكن الاساس الخفيَّ لكلّ هذه الذرائع كثيرا مايشيرون اليه و يقتربون منه، حين هم يرددون المقولة الشهيرة: «مادخلت السياسة شيئاً إلا أفسدته» فهم، إذن، يشفقون على الأدب والفن أن تفسدها السياسة ...

نرجيء الآن الكلام على العلاقة بين مقولة السياسة هذه، و بين مفهومهم عن واقعية الادب والفن، لكي نناقش، قبل ذلك، موضوع هذا السؤال:

ــ لماذا أطْلَقْتُ على هذا المفهوم الآخر للواقعية صفة «اليميني»؟
ــ لانه من المعروف جيداً أن هذا المفهوم لايَحْتَضِنُه و يدافع عنه في بلداننا العربية وفي سائر بلدان العالم، لاسيما العالم العربي، سوى أهل اليمين..وكثيرون منهم يوظفونه لخدمة الايديولوجيّات اليمينية بمختلف تياراتها..وليس ذلك من غيرسبب «عقلاني»..فهناك سبب معلوم، وواضح، وعقلاني أيضا، هو كون هذا المفهوم يوفّر لاهل اليمين المحافظين شيئاً من الاطمئنان الموقوت، بفضل ماينْجم عن الاخذ بمفهوم القطع الكامل بين الابداع والواقع من عزل فئة المبدعين عن حركة الصراع الاجتماعي أو الوطني أو الفكري أو الايديولوجي، وابعادهم عن معاناة هذا الصراع، ليحصروا هموم الابداع في نطاق التأمّل الذاتي «الصافي» مرتهنين لحالة الاغتراب عن هموم الوطن والعالم..

من هنا ينكشف سرُّ العلاقة بين هذا المفهوم اليميني لواقعية الادب والفن و بين المقولة اليمينية المعروفة عن السياسة (مادخلت السياسة شيئاً الا أفسدته)..ان هذه المقولة بذاتها مصنوعة في مصانع الفكر اليميني، وهي تشكّل جانباً من جوانب الآيديولوجية لهذا الفكر..

أما السياسة التي تفسد كل شيء تدخله حتى الادب والفن، فهي السياسة بمفهومها المبتذل، أيّ المفهوم المتداول في «بورصة» الارتزاق بالسياسة والنفاق والخداع والسّباحة في مستنقعات التآمر على مصالح الوطن العليا وعلى المطامح الوطنية والقومية والتقدمية للشعب..اننا ــ اذنْ ــ مع القول ان السياسة ــ بهذا المعنى تفسدُ كل شيءٍ تدخله، وتُفْسِدُ الادب والفن بخاصّة. لكن هل هذه هي السياسة؟..ان السياسة علم، لها شرف العلم وجلال العلم، ولها قوانين العلم وثوابته الكونيّة..هذا أولاً..والسياسة ــ ثانيا ــ سلوك من طراز رفيع، سلوك كفاحي لايسلكه غير المكافحين من أجل حرية الانسان في الابداع، ومن أجل تحرر الاوطان، وتقدم البشرية، وسعادة

الشعوب، وسلامِ العالم.

للسياسة مفهومها التَّقدمي اذنْ .. وهي ـ بهذا المفهوم التقدمي ـ ترفض تلك المقولة اليمينية عن السياسة رفضا قاطعا، وهي أيضا ـ بمفهومها التقدمي نفسه ـ تدخل في حالة الانسجام والاتساق مع الادب والفن، من حيث كونها تتلاقى مع الادب والفن، على مبادىء وقيم مشتركة، وعلى مُثُل عليا مُتَسَاوقةٍ..معنى ذلك ان السياسة اذا دخلت الادب والفن، لا تفسدهما، بل تُحقِّق بهما أحد أشكال تجلِّياتها المتميزة والممتازة، بل تحقق بهما أعلى أشكال تجلِّياتها الرَّفيعة..

لكن هذا الشكل الاعلى لتجلِّيات السياسة، ليس ممكناً أن يتحقق الا ضمن التجليات الجمالية الفنية العليا لكل من الادب والفن..فان لم يكن هذا الشرط فلن يكون الادب أدبا ولا الفن فنّاً، ولن تكون السياسة سياسة، أي لن يكون العمل / النص صالحاً كنصٍّ أدبي أو فني، ولا صالحا كخطاب سياسي..على أن ذلك ليس شرطا في دخول السياسة وحدها في حَرَم الادب والفن، بل ذلك شرط أيضا لكل مايدخل في جسد الادب والفن من أشياء الواقع وهمومه وقضاياه ومشكلاته جميعا، بالجملة و بالتفصيل معا..

ـ لماذا إذنْ، تخصيص السياسة وحدها بافساد الادب والفن في مفاهيم أهل اليمين؟..

السؤال هكذا يكشف البُعْدَ الايديولوجي في هذه المفاهيم، و يعرِّي هذا البعد تعريةً كاملة..ان تخصيص السياسة هذا يقول، بفصاحةٍ ممتازة: ان المسألة عند أهل اليمين، حين هم يتشدَّدون في رفضهم القاطع القامع لكل علاقةٍ يمكن أن تتحقق بين الادب والفن و بين السياسة، ليست مسألة دفاعٍ عن جمالية الادب والفن وليست أيضا مسألة بحثٍ في النظرية الادبية والفنية، وانما هي ـ حصراً ـ مسألة تتصل مباشرة بالسياسة ذاتها..فان للسياسة بذاتها عندهم خطرها الاشدّ، فكيف اذا جاءتهم السياسة تتدفَّع أدباً أو فناً أخَّاذاً، ونفاذاً، هادرا هدير البحر، أو منسابا انسياب العطر؟..انها السياسة ترعبهم أن تدخل في زحامِ الناس محمولة على أجنحة الادب والفن..ذلك الادب أو الفن الذي يقتحم على ظالمي الناس حصونهم ليدكّها مهما كانت حصونهم ممنَّعة مُمرَّدة.

تلك هي المسألة عند أهل اليمين المحافظ الرجعي..المسألة كلها أن أهل اليمين هؤلاء مشفقون من السياسة على أنفسهم وحدها، لا على الادب والفن..

أما نحن، الباحثين عن واقعية الواقعية، فنشفق بالفعل..نشفق صادقين مخلصين من السياسة على الادب والفن..لكن، أية سياسة؟.

نحن نُشْفِق بالفعل، صادقين مخلصين، على الادب والفن من السياسة الآتية اليهما من آيديولوجيات هذا اليمين، التي تحاول أن تخنق الادب والفن بالحيلولة بين خلايا جسديهما و بين شحنات الحياة والنشاط والعافية تتدفق من أنفاس الوطن والعالم..

ونحن نُشْفِق، بالفعل، على الادب والفن من السياسة الآتية هذه المرّة من الموجات اليسار ية التي تحاول هي أيضا ــ دون قصد ــ أن تخنق الادب والفن، بتحميل جسديهما الجميلين أثقال السياسة المباشرة وشعاراتهما المتحجّرة، دون اشفاق، ودون وَعْيٍ بأن جسديهما لايطيقان احتمال ذرة واحدة خارجة عن طبيعة البنية الجماليّة الفنيةً لكل منهما، ودون وعيٍ أيضا أن ثقل الذرة الواحدةً هذه من السياسة المباشرة وشعاراتها، شأنه أن يفجّر السياسة والشعاراتٍ قبل تفجيره جسد الادب والفن، أيْ أن اختلالاً ما يُصيبُ وعْيَ العلاقة الصحيحة بين السياسة والفن، و بين الواقع الخارجي، لابدّ أن يكون هذا الاختلال اصابةً مباشرةً وقاتلةً لكلٍ من الفن ومن السياسة، أيْ ان للقضية المراد صياغتها فناً ابداعياً..

ــ اذن، ماالعلاقة الصحيحة هنا؟..

ــ هي علاقة الواقعية بمفهومها الواقعي، لابمفهوميها الآخر ين: اليساري الطفوليّ، واليميني الرَّجعي..أعني الواقعية القائمة، طبيعياً وموضوعياً، في أساس كينونة الادب والفن، وهي التي قلتُ في مُشْتَهلّ البحث أنها نتاجُ العلاقة التفاعلية الخلاّقة بين الآلية الداخلية المستقلة لعملية الابداع الادبي والفني و بين الآلية الداخلية المستقلة لعملية تطور الواقع: واقع الوطن والعالم..

علاقة الواقعية هذه مشروطة ــ كما نرى ــ بشروط أر بعة، أو هي متكونة من عناصر أر بعة:

ــ أوّلها، أن العلاقة هنا، علاقة «تفاعلية» .. وهذا شرط أو عنصر، يعني رفض هذه الواقعية أن تنحصر وظيفة أحد طرفي العلاقة، وهو الفن، في كونه «منفعلا» دائماً، وتنحصر وظيفة الطرف الآخر، وهو الواقع الخارجي، في كونه «فاعلا» دائماً..ان هذا الحصر، بكلا وجهيه، يتعارض صراحةً مع مضمون «التفاعلية»..فان شرط العلاقة «التفاعلية» بين طرفين أن يتبادلا وظيفتيْ «الفعل» و«الانفعال» لا أن يختصَّ أحدهما «بالفعل» مطلقاً، ويختص الآخر بـ «الانفعال» مطلقا. هذه الواقعية اذا رفَضَتْ، هكذا حَصْرَ وظيفة الادب والفن في كونهما «منفعلين» للواقع، فقد اعترفَتْ لهما ــ ضرورةً ــ بدور «الفعل» والتأثير في الواقع.

ــ ثانيهما، أن التفاعل هنا يتحقق بين طرفين يتمتع كل منهما بميزة ارتباط وجوده بـ «عملية»، وكون هذه «العملية» ذات آلية داخلية خاصة مركبة ومعقدة..ان اعتراف واقعيتنا هذه للادب والفن بهذا المستوى من التركيب والتعقيد الداخليَّين، يعني أنها تنفي عن نفسها تهمة القول بعلاقة الانعكاس المرآتية البسيطة، الساذجة، بين العمل الابداعي والواقع الخارجي.. كما تنفي عن نفسها تهمة القول بميكانيكية العلاقة بينهما..

ــ ثالثهما، ان كلاً من العمليتين المتفاعلتين مستقلة عن الاخرى بآليتهما الداخلية، أي ان لكلٍ منهما منطقهُ الداخلي متمتعاً باستقلاليته عن المنطق الداخلي للعملية الاخرى.

ــ رابعهما، ان هذه الاستقلالية نسبية، وليست مُطْلَقة أي ليس استقلال عملية الابداع الفني بمنطقها الداخلي الخاص، يعني انغلاقها عن الواقع انغلاقاً هو المستحيل..

هذه الشروط، أو هذه المكوِّنات / الاسُس، لواقعية الادب والفن، ليست مفروضةً فرضاً عليهما بالقسْر من خارج البُنية الفنية الابداعية المميزة لهما، بل هي شروط ومكوِّنات داخلية تعمل في تأسيس بنيتها الفنية الابداعية ذاتها..من هنا قلت، في ماسبق، ان كينونة الادب والفن هي نفسها كينونةً واقعية..وقلت ان هذه الكينونة، لكونها واقعية، موضوعياً، فهي اذن متحركة، متحولة، متجددة دائماً..

بهذا الزمن العربي وَحْدَهُ اسْتَشْهِدُ على ماأقول..فهذا زمنٌ شاع وَصْفَهُ، بيننا نحن العرب، انه زمن رديء..لكن وسط ركام الرَّداءة في زمننا هذا، يتوهّج أمر جديد..لم يبق أحدٌ في بلاد العرب، بل في بلاد كل العالم، لايرى هذا الجديد الذي يتوهج الآن..وأين؟ — في لبنان بالذات..في هذا البلد العربي الاصغر والاضعف والاكثر غَرَقاً في بحر الرَّدآءآت في هذا الزمن العربي الرَّدِيء..في لبنان الآن شعب يشقّ عن نفسه غلاف المأساة الصّلب والفظّ..ويخرج من جلده البشري العادي، مستبدلاً به جلد الانسان / الاسطورة، مقاتلاً وحده أقوى عدوَّيْن شَرِسَيْنِ للعرب، أي لحركة التحرر الوطني العربية هما: أميركا الامبريالية، ودولة الصهاينة العنصرية. ومقاتلا معها عدو لبنان الداخلي الحالم والهائم بمشروعه الانتحاري، مشروع السيطرة الطائفية العنصرية الفاشية الكتائبية على لبنان..

شعب لبنان يقاتل، في جنوبه المحتلّ، جيش اسرائيل واسطورة القوة العسكرية الاسرائيلية، وغطرسة السياسة الاغتصابية التوسعية الاسرائيلية..يقاتل بشجاعة، بمهارة، بفدائية، بنظامية دقيقة مذهلة..و بتصعيد يومي لوتائر القتال، لكأن لديه «ترسانة» ضخمة لا تنفد من الطاقات يستمد منها كل يوم ذخيرة أشد بأساً وأعظم اصراراً..

شعبنا في لبنان يقاتل، يقاتل، يقاتل، لأن القتال هكذا هو اليد الوحيدة لفتح نافذة أمام الوطن ستتدفق منها بشائر النصر، وستطلّ منها ملامح الحرية.

أسْتَشْهد لكم بهذا الامر الجديد المتوهّج جداً في الوطن العربي وفي العالم، مبرهناً لكم أن الادب والفن واقعيّان، موضوعياً، بطبيعة كينونتهما الفنية ذاتها..

أسْتَشْهد لكم بهذا الامر الجديد، لان هذا الامر الجديد نفسه أراه الآن يَسْتَدْرج الادب والفن، في لبنَان خصوصاً، الى المشهد العظيم حيث جبهة المقاومة الوطنية اللبنانية تصنع ملحمة التحرير العربية المعاصرة، في أردأ زمنٍ عرفه تاريخ الثورة التحريرية العربية..وأرى المشهد العظيم نفسه وقد استدرج الادب والفنّ بالفعل الى طبيعة كينونتهما الاصيلة، أي أراه الآن وقد استدرجهما الى اعلان واقعيتهما الواقعية الحيّة المتحوِّلة، أي الى ممارسة طبيعتهما الكيانيَّة ممارسة صريحة، دون التَّغيُّب عنها وراء جبال الغيوم..

أقصد بهذا مانلحظه في الاشهر الاخيرة من ظاهرة تبرز بسطوع على صعيد الابداع الادبي والفني، في لبنان بخاصة، نرى هذا الابداع ينجذب انجذاباً واقعيا، لاسحريا، نحو المشهد الملحمي العظيم في جنوب لبنان بعد وقوفه خلال السنوات التسع الماضية، حيال الاحداث اللبنانية الدّموية،

مواقف تتردّد بين موقف الهمود وعدم المبالاة، وموقف الغيظ والنقمة على حرب بين اللبنانيين أنفسهم، انطلاقا من رؤيةٍ لهذه الحرب تقتصر على جانب واحد منها، هو جانبها الانساني ــ الاخلاقي المجرَّد أو العام، دون رؤيتها ــ مع ذلك ــ من الجانب الآخر، أي الجانب التعييني، أي دون رؤية الحرب الاهلية اللبنانية بخصوصيّاتها وأبْعادها الوطنية والاجتماعية والدمقراطية، أقصد الرؤية التي تكتشف الفارق الهائل بين فريق من فريقيْ هذه الحرب يخوضها دفاعاً عن قضيةوطنية تحررية ترتبط بها قضية التطور والتقدم الاجتماعي والدمقراطي، وبين فريق آخر يخوضها هجوماً على القضيتين كليتهما معاً،متحالفاً ومتآمراً مع قوى الاحتلال الاسرائيلي والامبريالية على سيادة الوطن ووحدة الشعب وعروبته ومطامحه التقدمية، حاملاً على رأس حربته مشروعه الانتحاري ذاك، أي مشروع السيطرة الفئوية العنصرية الفاشية على كل مرافق الوطن وكل حياة الشعب.

هذه الرؤية الصحيحة الى الحرب اللبنانية كانت غائبة غياباً شبه مطلقٍ عن كثير من أبرز وجوه الابداع الادبي في لبنان. لذلك كان الموقف الغالب عندهم هو موقف السُّخْطِ والغضب على الحرب باطلاقِها.. لكن الامر اختلف الآن اختلافاً نوعيّا.. فهذه الصفحات الثقافية، سواءٌ في الصحف اليومية أم الاسبوعية أم الشهرية، تكاد تتوحَّد فيها المواقف حيال القتال المتصاعد عنفاً في الجنوب بمقاومة جيش الاحتلال الاسرائيلي وعملائه المحليين..وتكاد هذه المواقف تتلاقى على المنعطف الذي يتجّه بها جميعا نحو الاعتزاز بمجد هذا القتال وبشرف هذه الرّوافِع المعنويةِ العملاقة التي يصنعها شعبنا ببنادق المقاتلين في هذه المقاومة..

هذه الظاهرة الادبية ــ الفنية، أليستْ تستوقف الفكر النَّقديّ النَّظريّ؟..

ان رؤية هذه الظاهرة بمنْظار نقدي منهجي صحيح، أي علمي، هي وحدها القادرة عل أن تصل بنا الى ماوراء الظاهرة، الى أبعادها العميقة..وأن تصل بنا أخيراً الى وعْي المفهوم الواقعي الحي للواقعية متجسّداً بالاعمال الابداعية التي تتجلّى بها هذه الظاهرة.

ان المواقف الابداعية حيال الواقع اللبناني القتاليّ وتطوراته، وتحوّلات هذه المواقف من التردُّد بين موقف الهمود وعدم المبالاة وموقف الغضب والنقمة ضد الحرب بوجهٍ مطلق، الى الاعتزاز بمجد القتال اليومي المتصاعد عُنْفاً في الجنوب..أقول: ان هذه المواقف بكل تحوُّلاتها تضع، ببساطة وعمق، حقيقةً بسيطة وعميقة، هي أن كل موقف ابداعي، مهما يكن اتجاهه ونزوعه الفني والفكري أو الايديولوجي هو موقف واقعي، موضوعياً، يتحوَّل ويتجدَّد دون توقُّف، وأن كل عمل ابداعي هو عمل واقعي أيضاً، ترتبط صفقتُهُ الواقعية بصفته الكيانية ذاتها..

هذا يعني، في أجتهادي، أنه ليس صحيحاً تصنيفُ المواقف والاعمال الابداعية الى واقعي وغير واقعي، أيْ ليس صحيحاً وضعُ صفتهِ الواقعية في مُوَازاةِ الصفات الاخرى لهذه الاعمال، كالرّمزيّة والسريالِيّة والرومانسيَّة الخ..ذلك، لكون هذه الصفات جميعاً، انما تجيء كأضافة الى الصّفة الكيانية الاصلية، وهي الواقعية.

لـكـن المسألة تختلف في النظر ية النقدية، وفي العمل النقدي التطبيقي..فهنا تبرز الواقعية كـمذهـب نـقـدي، أو كـمـدرسـة في النقد، وكاتجاه فنيّ أو فكري أو ايديولوجي في قراءة الاعمال الابـداعـيـة قـراءةً نـاقـدة..ان الواقعية هنا تقف موقفً المُوازي والمعارض معاً لكلّ من المذاهب أو المدارس أو الاتجـاهـات النقدية الاخرى، لِكونِ العملية النقدية، وانْ كانت في بعض وجوهها لا تقع خـارج الـعـمـلـيـة الابداعية، تحتاج الى حضور الوعي التحليلي والتركيبي وهذا الوعْي لايؤدي دوره الـنـقـدي ان لـم يـكـن لـه مـنـهـج، وللمنهج قاعدته النظر يّة، مستمدة ــ أولا ــ من وعي القوانين الـداخـلـية لعملية الابداع الادبي والفني، ومستمدة ــ ثانيا ــ من وعي القوانين العامة لتطور الواقع الخارجي..وهنا يختلف النقد الواقعي من غير الواقعي بأن الاول يتميز بمنهجيّته الواقعية، أي المستندة الى حـضـور كـلٍ مـن هـذا الـوعـي وذاك، أو المـسـتـنـدة الى وعْي العلاقة التفاعلية الخلاّقة بين عملية الابداع الادبي والفني و بين عملية تطور الواقع..

على أساسٍ من وعْي العلاقة الخلاّقةِ هذه، لايكتفي النقد المنهجي الواقعي بتحليلات البُنية النَّصِّية وحدها ولذاتها بل هو ــ الى ذلك ــ يدخل في عمق البُنية النصِّية كاشفاً علاقاتها الواقعية المتجذِّرة في ذلك العمق..

ان الـعـمـل الـنـقـديَّ الـقـادرَ على كشف هذه العلاقات بخصوصيّاتها الذّاتية والموضوعية، يـشـكّـل عـمـلا ابـداعـيـاً نـقـديـاً من حيث كونه يصل الى استنباط العناصر الجمالية الاكثر حيو يةً وخصو بةً ونضارة في العمل الابداعي الادبي أو الفني، أيْ في النَّص موضوع النقد.

وختاماً، أستخلص المنطلقات المركز ية لهذا البحث عن واقعية الواقعية :

□ أولاً ــ أن كـلّ الاعـمـال الابداعية في الادب والفن، واقعية موضوعياً، مهما اختلفت مذاهبها أو اتجاهاتها الفنية أو الفكر ية أو الآيديولوجية.

□ ثـانـيـاً ــ ان واقـعـيـة الاعمال الابداعية هذه : متحركة غير ساكنة متحوِّلة غير ثابتة، متجدِّدة غير متحجرة.

□ ثـالـثـاً ــ ان الـعـمـل الـنـقـديَّ وحده، دون العمل الابداعي، يخضع للتصنيف الى: واقعي، وغير واقعي..والواقعي نفسه يخضع للتصنيف: الى منهجي، وغير منهجي.

□ رابـعـاً ــ ان العمل النقديْ التطبيقي، هو في بعض وجوهه عمل ابداعي نقدي، لكونه يستدعي ــ بـالـضـرورة ــ الى جـانـب العناصر المنهجية والنظر ية ذات الطابع الموضوعي، عناصر أخرى مكمِّلة لوجوده،لها طابع ذاتي، كعنصر التذوق الفني الشخصي، أي عنصر القدرة الذاتية على كشف مكامن الجمال الفني في النَّص موضوع النقد.

• • •

عن القصة التجريبية

محمد عبد الملك

نعترف منذ البداية أن من الصعوبة بمكان تحديد السمات الدقيقة لتجربة لم تكتمل بعد، لان مثل هذه السمات تتبلور مع التجربة. لذلك فنحن نقدم هنا محاولة لاأكثر لتلمس واقع التجربة الجديدة للقصة القصيرة في أقطار عربية عديدة.

ان هذا التقديم يعني ضمنياً اننا لانطرح مطلقات، ولكننا نبحث ـــ مع الآخرين ـــ عن قوانين واحتمالات نسبية للقصة العربية الجديدة. من هنا فنحن سنلقي ضوءاً عاماً على واقع التجربة القصصية الراهنة كما نفهمها أو كما استطعنا فهمها، وبالكثير من التقريب والتركيز على فكرة رئيسية نريد تناولها وهي :

ان الواقع العربي المتردي الذي تزامن وجوده الراهن مع واقع عالمي شديد التعقيد ومتقدم علمياً قد فرض وجوده السلبي والايجابي على القصة وبأشكال متنوعة، متعددة، كما خلق أمامها تحديات موضوعية لم يكن لها وجود في عصر سابق. ان مادة الحياة المركبة الشاملة التعقيد تجابه القصة القصيرة «بحجمها» المحدد الصغير فكيف تستطيع القصة أن تواجه هذا الواقع، وهي تبدو أمامه نقطة صغيرة يحاول هذا (البحر) الواقع ابتلاعها. هذا من جانب، ومن جانب آخر كيف تستطيع القصة القصيرة الملائمة بين الواقع الذي تعجز الكتابة (كلها) أن تحتويه وبين مساحتها وقدراتها التقليدية والجديدة؟
من هنا فقد نستطيع مبكراً أن نكتشف معالم القصة العربية القصيرة حين تريد ـــ طموحاً ـــ أن تكون شاملة في مساحة خاصة صغيرة.

وقد لعبت التراكيب الجديدة في البناء، اللغة، الخيال، وعن طريق الاتصال بالادب الاجنبي دوراً بارزاً في توجه القصة القصيرة الى مناخات وصيغ من الذروة القصصية بحيث انها استطاعت أن تعطي نموذجاً طيباً لما يمكن أن نسميه بقصة العصر الجديد، كما وأن هذه الظروف

نفسها وبمجملها قد لعبت دوراً معاكساً في محاولات قصصية أخرى، لأن أدوات القصة الجديدة لم تؤخذ بالجدية الكاملة، ولم تجند بحذق واتقان شديدين، فعدنا نقرأ الكثير من القصص التي حاولت أن تكشف كل الاسرار دفعة واحدة، فوجدت نفسها لا تؤسس السؤال أولاً.

من خلال هذا التوضيح نستطيع أن نكتشف الكثير من حقائق القصة التجريبية فلا عجب اذا اكتشفناها متألقة كثيراً في بعض الاحيان، وضامرة كثيراً في أحيان أخرى، والى درجة لا تقبل الوسط والبين بين في أحيان أخرى أيضا. وفي اعتقادي ان مرد ذلك التأرجح بين النار والفردوس و بين القدرة والاخفاق راجع الى صعوبة الكتابة الجديدة، في عصر تريد الكتابة أن تحتويه وتفيض على جمره، وتذوب معه في النهاية حتى اذلاله وخلقه من جديد.

القصة العربية التجريبية الجديدة بالنتيجة وصلت الى مناطق متقدمة فنياً، وفي حالات أخرى توقفت مرتبكة في مكان يتوهم فيه الخصوبة الفنية. كما ان البحث عن الشمول في القصة القصيرة التجريبية أدى الى اغراق في التفاصيل، ترهل، تيه في صحراء لانهاية لامتدادها، عاجزة كخيوط الشمس عن لملمة أطرافها الذهبية الجميلة. تستطيع أن تلاحظ هذا الهدير غير المنظم للجملة والصورة والخيال في بعض القصص التي تقسّم الى مقاطع من المفترض أن تتواصل فيها هذه المقاطع لتشكل وحدة عامة.

ان تقسيم القصة القصيرة الى لوحات أمر يجب أن تكون له دوافعه الفنية. على أساس أن يبني الكاتب هذا التقطيع والتجزيء بهدف اعطاء صورة متناسقة تدفع الغاية الفنية الى الامام، وتصعد الغاية الموضوعية معها فتصل القصة بذلك الى درجة من الكمال والاتصال والتأثير المفترض. في هذا الخصوص يستحسن أن نعطي أمثلة عملية.

في هذا الجانب يذكر لنا الكاتب عادل عبدالجبار [مجلة الطليعة الادبية (العراق) العدد الثامن ١٩٨٠] ان الكاتب الامريكي ارسكين كالدويل قد جرب التجزيء في فترة مبكرة جداً من حياة القصة القصيرة، أو بالنسبة لنا على الاقل.

ففي قصته «أضحية الان كينت» يشير لنا الكاتب الى الفقرة (١) والفقرة (٢) التي استخدمها ارسكين كالدويل ليؤكد فاعلية الترابط والمبررات الفنية للتقسيم، فلنلاحظ معاً ذلك.

— ١ —

[اضطرتني الظروف في بعض الاحيان الى
تناول فضلات الطعام عند الابواب
الخلفية للمطاعم مع الكلاب والقطط.]

— ٢ —

[دخل رجل المطعم من بابه الرئيسي
وأكل كل مايشتهي].

أدعوكم لملاحظة أن الكاتب ارسكين كالدويل لوحاول أن يدمج (١) و(٢) فانه لن يترك فينا التأثير المدهش. فلو انه، على سبيل المثال، ترك الفقرتين مدموجتين على الشكل التالي:

[اضطرتني الظروف في بعض الاحيان الى تناول
فضلات الطعام عند الابواب الخلفية للمطاعم
مع الكلاب والقطط، ورأيت رجلاً يدخل المطعم
من بابه الرئيسي و يأكل كل مايشتهي].

سنلاحظ ان جملة التقسيم رقم (٢) قد اندمجت بشكل كلي في الجملة رقم (١). بحيث ان (١) قد امتصت وهج ، (٢) وأصبحت (٢) مجرد امتداد عادي (بالاضافة الى تثاؤب الجملة) لـ (١) لايصنع تأثيراً كبيراً اذا ماقارناه بتأثيره في حالة التقسيم الاول.

من ذلك استخلص وجهة النظر التالية :
ان التقسيم يجب أن يبنى لاجل غاية فنية تضيف للقصة، ولا يكون التقسيم من أجل التقسيم. ففي حالات كثيرة يعكس التقسيم عجز الكاتب في البناء. ونستطيع أن نكتشف أهمية التقسيم أو سلبيته، بنائه أو هدمه للنص القصصي، بأن نلغي قسماً معيناً معاً ونلاحظ: اذا كان للتقسيم مبررات فنية فان الخلل سيظهر في القصة، واذا كان التقسيم اعتباطياً فلن يظهر أي خلل جديد. .وذلك يعني أن القصة كلها تشكو من خلل عام يجب أن يعالج.

الملاحظة الجديرة بالتأمل، ان الكثير من القصص التجريبية تصنع فقرات مقسمة للقصة تستطيع الاستغناء عنها دون أن يتعرض بناء القصة العامة لاي تأثير، وفي حالات غير نادرة نجد أن حذف بعض الفقرات يؤدي الى التكامل الفني، اذ تكون الفقرة المحذوفة زائدة في القصة. وكانت ــ قبل الحذف ــ تعطي طابعاً مترهلاً للبناء.

ونعود الى التصادم الذي ذكرناه والذي يشكل الخلل الاساسي الذي يلتقي بالمحذورات السلبية الاولى في القصة القصيرة، في حالة اهمال الكاتب لاهمية هذا التلاحم والتلاؤم الفني بين الشمول والبناء الفني يقع الكاتب في منزلقات عدة تتراوح درجتها من قصة الى أخرى ومن كاتب الى آخر، حسب حجم موهبة الكاتب، وطبيعة القصة المحددة الواحدة كابداع فني عضوي خاص تظل تقبل مايتوافق فنياً مع هذا العضوي الخاص أو ترفضه، سواء أكان فكرة أو صورة أو تركيباً أو اسلوباً، فاذا حاول الكاتب أن يضع بصماته الظاهرة أو أفكاره وصوره التي يريدها هو لا التي

تحتاجها القصة لتتكون فنياً وعضوياً أصبحت القصة في حالة اغتصاب فني، والكاتب في هذه الحالة يجبر القصة على أن تستوعب أكثر من قدرتها على الحمل، وهو فرض لان يأخذ جسم القصة ماترفضه مكوناتها الفنية، وهنا تلتقي القصة التجريبية بعيوب القصة التقليدية، فكثيراً مانقرأ في القصة التقليدية ارتفاع صوت الكاتب على صوت الشخوص والاحداث، كما نلاحظ ان الكاتب يزج بأفكاره عنوة دون مبررات فنية فننفر من القصة أو نكتشف خللاً في بنائها، وفي أسوء الحالات نحس بهذا الخلل ان لم نكتشفه فاذا ذهب الكاتب التجريبي الى تكرار سلبيات القصة التقليدية. وهو الذي يرفض الالتزام بها بشكل عام، وجب أن نحدد هذا الخلل الجديد أو نوضح مبرراته.

نذهب في القول أكثر الى أن اعتماد القصة التجريبية على الجملة المكثفة يصبح هنا سلاحاً مزدوجاً، فهو من جانب يغني البناء وتفاعل التكوين في القصة، وهو من جانب آخر يفتح المجال واسعاً لما ذكرناه ووصفناه بالسلبي في القصة التقليدية: ذلك هو الاسترسال في شرح أفكار الكاتب الخاصة، وتصوراته الخاصة. وآماله. فاذا كانت القصة التقليدية مكشوفة من حيث وضوحها فيكتشف الكاتب أو القارىء مبكراً خلل هذا (الاسترسال) السلبي، فان في غموض القصة التجريبية وغرائبيتها واعتمادها على الجملة مايخلق لها المناخات الممكنة للاسترسال في زج صوت الكاتب واستغراقه في التفاصيل،التي وان كانت غير مملة في القصة التجريبية (كما هي في القصة التقليدية)،الا انها غير مؤكدة للعمل الفني الذي نقرؤه والذي قد تمحور جهد الكاتب لبنائه.

من هذه الحقيقة نقول ان القصة التجريبية في أحيان مختلفة تأتي مغلفة بغموض مفتعل مكثف بحيث نستشعر انها تبحث عن طريقها بالحاسة السادسة. من ذلك نرى أن القصة التجريبية في حاجة الى أبحاث ودراسات وتقصيات جماعية من قبل النقاد العرب التقليديين منهم والتجريبين. ذلك لان ماهو مطلق وثابت وصحيح من وجهة نظر، هو غير مطلق وغير ثابت وخاطىء من وجهة نظر أخرى. بالاضافة الى تعقيدات التجربة القصصية الجديدة المستمدة أصولها، والمؤسسة مسارها، من مختلف المؤثرات المحلية والعالمية.

ونعتقد أن القصة العربية، لعدة أسباب مجتمعة، تمر الآن في أدق المراحل من عمرها الاول الجديد. من ذلك نزعم ونؤكد الاهمية النوعية لعصر القصة القصيرة العربية الراهن، ويمكننا للمفارقة الرجوع الى تاريخ القصة العربية الذي بدأ في العقد الثاني من قرننا وتطوره ببطىء وهدوء من الخواطر والتراجم الى الموباسانية والتشكوفية ومن الرومانتيكية والطبيعية والكلاسيكية الى الواقعية. وفي كل هذه الحقبات كان تاريخ القصة العربية هادئاً تطورياً، لم يأخذ شكل الثورة والتمرد والرفض والاستبدال الشامل الانقلابي. فالرومانسية اتجاه لم يستبدل الشكل التقليدي، والطبيعية والواقعية أيضا لم تسعيا الى نسف الشكل واستبداله، لكن القصة التجريبية الجديدة فعلت ذلك وطالبت (أو انها وضعت ذلك في شكل ممارسة) أن تذهب الى أبعد من الافق المنظور.

لقد أصابت نشوة الشعر القصة القصيرة وامتدت مؤثرات الشعر في القصة، بل وتسابقت أقدام القصة والشعر للجديد. وتسابقت أقدام القصة والشعر في المضمار الادبي الواحد، بحيث أصبحا في حالات كثيرة ضرورات هامة ومكملة لبعضهما البعض، وكما يذهب الشعر في هذا العقد الى أحداث ثورة جديدة في الثورة الشعرية التي تكاد أن تكون قد تكاملت ــ الشعر الحديث ــ، تتوجه القصة القصيرة الى نفس الآفاق، وليس في ذلك مايدعو للقلق، لان التجريبية الجديدة في القصة سوف تحث الكتاب والنقاد لتقصي الحقائق الفنية.

أقول، لا أهمية للجزع، لا أهمية للصمت، ولا أهمية للهجوم ولا أهمية للدفاع. الاهم هو أن يتوازى العطاء النقدي التحليلي مع العطاء الادبي التجريبي لكي تصبح الكتابة الجديدة تحت البحث والبلورة المستمرة، وصولاً بها الى التفتح والعري والتكامل، ممهدين بذلك لاختمارات أدبية جديدة تحمل تباشير القرن الواحد والعشرين.

وكما نلاحظ، ظلت القصة العربية هادئة، عاقلة منتظرة، تنمو وتحترم (قافية) القصة «البداية ــ الوسط ــ النهاية».

ثم كان بعد النصف الثاني في الستينات العد التصاعدي السريع، وبدأ المشهد البانورامي الصاخب للقصة العربية القصيرة، من ذلك فان الدخول في هذا المشهد الكبير الشامل لتمثل وتمثيل دور النقد التجريبي أو النقد التقليدي يستدعي من أي ناقد أو كاتب أو متناول للتجربة أن يدخل المشهد من عدة جوانبه، أو على الاقل أن يقف في زوايا مختلفة ليرصد كل أحداث هذا المشهد المتحركة بسرعة وذهول ورغبة عارمة للخلق والتغيير والهدم والبناء، التي تلازمت مع الكتاب الشباب الذين عرفوا النكبات تلو النكبات، وعرفوا الكفر بكل الاوثان العربية التي استباحت الارض والشرف والضمير.

ان تشبيهنا للقصة العربية المعاصرة بالرمال المتحركة، يعني أولاً ان أي ناقد سيتوجه اليها سيكون محكوماً أو معرضا على الاقل الى تناقضات في الفهم، وبالتالي الخروج بنتائج متناقضة، في الحالة الثانية وهي لا تقل سوءاً عن الاولى، سيجد الباحث نفسه يمضي في خط مستقيم واحد داخل تجربة كلها زخم وامتلاء وتغيير، تستدعي دوران لولبي متكامل يأخذ مواقعه في كل الزوايا وبسرعة ويقظة: فالمعارك الفنية في القصة العربية المعاصرة سريعة، وفجائية، ولا تستقر في مكان أو أرض واحدة، وفي تعددية الزوايا واتخاذ المواقع الصحيحة السريعة لالتقاط حقيقة القصة عوناً للباحث، ان السير في خط مستقيم واحد سيؤدي بالباحث الى ترك الاسئلة الجديدة النابعة من قلب البحث وغاياته، ومن ثم التوجه الى الاجابة السريعة على أسئلة جاهزة، تكاد تكون أجوبتها جاهزة هي أيضاً.

وللكاتب الخيار، لكنه ملزم بخيار أن لايحجب كل التجارب والغايات ضمن تصورات قاطعة لا تفتح المجال للتصورات والاجتهادات الاخرى، وتقطع في نفس الوقت ان ماتدعيه وتطرحه هو الصحيح وما بعد ذلك: الا الباطل.

ان تحديد غايات ومسارات القصة التجر يبية سوف يؤدي الى نتائج حدسية تؤكد مسبقاً انها حقائق غير قابلة للجدل ولا للتراجع أو الاختفاء.

(الحقيقة دائماً نسبية) ان ذلك يعني اعطاء أحكام مطلقة لتجر بة لم تتكون بعد، بشكل آخر أقول: على الباحث و بقدر ما في وسعه الا ينظر الى القصة التجر يبية من زاو ية ما ير يد، وما يتصور، بل عليه أن يطرح في المقدمة وفي النهاية هذا السؤال:

هل القصة التجر يبية الجديدة هي استجابة متقدمة للعصر؟

اذا كان الرد البديهي بالايجاب فيجب أن يتبع السؤال التالي :

الى أي مدى؟ .. وما هي المسلّمات الممكنة لتكو ين قنوات وثوابت جديدة تغر بل وتبني القصة من خلال هذه التجر بة الجديدة؟

ان امكانية أو اخفاق القصة التجر يبية في تمثل العصر ية يضعها في محلها الطبيعي والحقيقي، كما يضعها أمام مفترقات الطرق الجديدة، فهناك دائماً في الفن ماهو حقيقي وماهو زائف، ماهو خالد وماهو زائل، وكل تجر بة جديدة تكون محملة بالغبار والهواء، بالز بد والماء، والشمولية التي جاءت تطلبها القصة التجر يبية تترسب بين الز بد والماء فتكون القصة في الشاطىء أحياناً، وفي العمق واللجة والانواء أحياناً أخرى، تصل الى عمق البحر وزرقته وكنوزه واخطاره وعنفه و بهائه.

وفي أحيان كثيرة يهجر الكاتب العمق والكنوز، و يذهب الى ذاته وخواصه من أفكار. وخصوصيات خياله، فيعر بد، وتعر بد الجمل، ولا تنتشى القصة لانها تشرب كئوساً كاذبة أو لا تشرب، والسبب يعود الى طموح القصة القصيرة ذاتها ذلك الطموح الذي وضعها أمام أهداف متعددة في حين أن الوسائل المستخدمة فنياً للخروج من هذه الاشكالية لم تصل الى درجة من المرونة والوعي الكفيلين بانضاج التجر بة.

لهذه الاسباب نقرأ قصصاً تجر يبية اسميها القصة / الجملة، الكامنة أغلب قدراتها في الجملة، فنحن نستمتع بمدلولات الجملة ولا نصل الى غايات القصة.

في القصة التجر يبية الجديدة نحن بين شمولين :

شمول الفكرة الذي يقسم من خلال الشكل، وشمول الجملة الذي يأتي مجزأ وصغيراً ومحدداً. والفرق بين الا ثنين واضح. الشمول الاول مبني على العلاقة الثنائية المتداخلة بين الفكرة والاسلوب، الطر يقة والجملة.

الشمول الثاني لايواصل هذه العلاقة. و بينما تعتني قصة (الفكرة) كثيراً بالموضوع، تعتني القصة / الجملة بالوسائل والكتابة.

القصة الجملة تعتمد كثيراً على المشاهد واللوحات منفصلة عن الفكرة العامة الشاملة، ولا شك ان المشاهد الخارجية تظل عالقة بالذهن والخيال، لكن طموح القصة التجريبية لايجب أن يقف عند حد تصوير هذه المشاهد.

ان القصة التجريبية تستطيع أن تأخذ شكلها البانورامي من خلال التكامل والتماثل والتضاد، وتوزيع الافكار والصور في لوحة القصة، تماماً كما يسعى الفنان التشكيلي الى توزيع الكتل والالوان في اللوحة. ان تكوين علاقات فنية متداخلة بين المشاهد المجزأة والفكرة لن يؤدي الى تحديدات مملة متحجرة، الا اذا كان هذا التداخل ميكانيكياً جامداً مسطحاً، ضمن اسلوب ركيك، وكتابة جافة عاجزة. لكن التجانس المركب المتلاحم فنياً بين اللوحات المتعددة اذا تكوّن ضمن اسلوب فائق القدرة والجمال يضيء تجليات الخيال والفكر لدى القارىء (انه تزاوج بين الجزئي والعام، والمنفرد والشامل) يؤدي الى تكوينات بانورامية عميقة تماماً مثل مايحدث في العزف السيمفوني حيث تتصاعد آلات موسيقية مختلفة لخلق السمفونية الواحدة التي تعطينا في العموم أحاسيس قد تكون مختلفة في الصورة والخيال، لكنها ماكان لها أن تتشكل بعمق تفجيري لولا انسجام آلات العزف بعضها مع بعض، سواء في أدائها المنفرد أو الجماعي.

ان تلازم الفكرة والطريقة والجملة والاسلوب يكون اضافة فنية للتجديد الفني الذي أحدثته القصة التجريبية في الجملة والتكوين العام القصة، فتغذي الجملة الفكرة، وتمد الفكرة الجملة باستكشافات جديدة، واذا كانت القصة التجريبية تسعى الى الاعتماد على الحالة التي يعيشها المبدع و يطمح لان يشاركه القارىء فيها، فان هذه الحالة تصبح ممكنة كثيراً اذا استطاع القاص أن يصنع من الجملة (معبراً) نفسياً (للفكرة) حيث يبني القاص عالم الفكرة الذي يريد بلبنات الجملة التي تتوجه في اتجاهين: اتجاه يفرغ في ذهن القارىء معناها الخاص، واتجاه (في نفس الوقت) يهيء القارىء للدخول الى المعنى العام فيعيش القارىء متعتين لايستفيق منهما الا بعد أن تنتهي القصة وتتوقف حروف الكاتب عن الشهادة والنطق.

ان الجمل في حد ذاتها اذا كانت منفصلة وغير منسجمة مع الفكرة، تضيء في مكانها ثم تنطفىء سريعاً ولا تذهب الى كل مساحة القصة (التالية لها) لانها غير مرتبطة بما هو عام.

ان التوهج يبدأ و ينتهي في الجملة .. وتأتي الجملة التي بعدها لتأخذ مكانها، فتتوهج وتحتضر في الحال. لانها منفصلة عما قبلها، غير متصلة بما بعدها. ان اللغة وحدها ــ من خلال الجملة ــ لا تستطيع أن تبني الوجود الفني في العمل الادبي، ونضرب مثلا هنا بالمقامة، ان لغة المقامة جميلة، مسكرة، غنية الدلالات لكنها لا تضع القارىء في حالة شعورية متكاملة واحدة ممتدة متصلة. فهي بذاتها ولذاتها شرارات جميلة متطايرة، لا تستقر في الذهن الا لتطير مثل شرر الموقد.

كافكا:

ثمة موجة سوداء تلاحقني

(من اليوميات)

ترجمة: أمير صالح

□ مررت بمبغى، كما لو كنت أمرّ بالقرب من بيت حبيبة.

□ من أفواه الكتّاب تنبعث النتانة.

□ بين الفينة والاخرى، أصغي الى نفسي من الخارج .. الصوت يبدو مثل أنين هرّة.

□ نمت، استيقظت، نمت، استيقظت .. يالها من حياة بائسة.

□ وحتى ضمن احساسي بالانتساب الى عائلة ما، فانني أشعر بالفضاء البارد لعالمنا، والذي فيه يتعيّن علي أن أتدفأ بالنار التي يجب أن أبحث عنها أولاً.

□ هذا الصباح، لاول مرة منذ زمن طويل، انتابني شعور بالبهجة في تخيّل منظر السكّين وهي تتلوى داخل قلبي.

□ لاأجرؤ حتى على توبيخ نفسي. صرخت في هذا اليوم الفارغ، وكان للصرخة صدى مثير للغثيان.

□ فيما يتعلق بالكتب، أنا شره جداً. ليس بغية امتلاكها أو قراءتها، وانما لمجرد أن أراها، وأن أقنع نفسي بحقيقتها وهي مرصوفة على أرفف المكتبات. عندما تكون هناك نسخ متعددة من نفس الكتاب، فان كل نسخة تملؤني بالغبطة. كما لو أن هذه الشراهة نابعة من معدتي، كما لو أنها شهوة عنيدة لاسلطة لي عليها.

□ حين أشرع في الكتابة، بعد فترة توقف طويلة، فانني أسحب الكلمات وكأنني أنتزعها من الهواء الاجوف وأشدها الي. ان أمسكت بكلمة فلن يكون لدي سواها، وعندئذ على التعب أن يبدأ من جديد.

- عندما أتمدد على الاريكة وأسمع الحديث الصاخب المنتشر في أرجاء الغرفة، النساء على اليسار والرجال على اليمين، أتخيّلهم مخلوقات فظة و بدائية، لا تستطيع أن تهدأ ولا تفقه ماتقوله. انهم يتكلمون لمجرد تحريك الهواء..وعندئذ يرفعون وجوههم و يتعقبون الكلمات المنطوقة بأعينهم.

- هذا الاسبوع أظن انني كنت واقعاً كليا تحت تأثير غوته، ولقد استنزفني هذا التأثير بحيث أصبحت عقيماً.

- معزولا عن نفسي، عن كل شيء .. ثمة ضوضاء في الغرفة المجاورة.

- كنت حكيماً لانني هيأت نفسي للموت في أية لحظة، ليس لانني حرصت على انجاز كل ماقدم اليّ، بل بالاحرى لانني لم أنجز شيئاً منه.

- هكذا ينقضي اليوم : المكتب في الصباح، المصنع بعد الظهر، وفي المساء أصرخ في أنحاء البيت. بعد ذلك اصطحب أختي الى البيت عائدين من عرض لمسرحية «هاملت». كل هذا دون أن أستغل أية لحظة منها.

- حالة الاستياء تتجلى في الشارع، حيث كل شخص ينقل قدميه باستمرار لكي يهرب من المكان الذي يقف فوقه.

- عندما أقول شيئاً فان هذا الشيء سرعان مايفقد أهميته، وعندما أدوّنه فالامر لايختلف كثيراً، لكنه أحياناً يكتسب أهمية جديدة.

- أنا في حاجة الى العزلة. وكل ما أنجزته ماهو الا ثمرة هذه العزلة.

- أمقت كل ماليس له علاقة بالادب. المناقشات تضجرني (حتى لو كانت مرتبطة بالادب). الزيارات تضجرني. أفراح وأحزان أقربائي تضجرني. ان الاحاديث تسلب من أفكاري الاهمية والجدية والصدق.

- أخاف من الارتباط ، من الولوج في كائن آخر .. آنذاك، لن أصير وحيداً مرة أخرى.

- وحيداً، ربما أستطيع يوماً ما أن أتخلص من الوظيفة. أما عندما أتزوج، فلن يكون هذا ممكناً على الاطلاق.

- مخلوق تعيس .. هذا هو أنا.

- هل نحن مجانين؟ نركض عبر الحديقة، في الليل، مؤرجحين الاغصان؟.

- الوظيفة لاأطيقها لانها تتعارض مع شهوتي الوحيدة وحاجتي الوحيدة، وهي الكتابة. وبما أنني لاأستطيع، أو لاأريد، أن أختار شيئاً آخر غير الكتابة، فان الوظيفة لن تستطيع امتلاكي أبداً، بل يمكن، من جهة أخرى، أن تدمرني تماماً.

□ هذه المرأة لن تكون سعيدة معي. أعرف هذا. والسبب لايكمن في أحوالي الظاهرية فحسب ولكن، بقدر أكبر، في طبيعتي الجوهرية..فأنا لست سوى كائن متحفظ، صامت، انطوائي، ومستاء.

□ أعيش مع عائلتي، بين أناس محبوبين، غريباً أكثر من الغريب نفسه. لم أتحدث الى أمي، طوال السنوات الاخيرة، بمعدل عشرين كلمة في اليوم. وبالكاد لم أقل لابي أكثر من كلمة أهلا. أما شقيقاتي وأزواجهن فانني لاأتحدث معهم اطلاقاً..ليس لانني أحمل شيئاً ضدهم، وانما ببساطة لانه لاشيء لدي أقوله.

□ أقرأ «المسخ» .. انه عمل رديء.

□ حقاً، على المرء أن يشعر بالخوف حين يخطو خارج بيته..

□ انهزم العالم ونحن نراقب بأعين مفتوحة. اذن نستطيع أن ننصرف بهدوء ونستمر في العيش.

□ المسألة هي أن تعيش كما ينبغي، لا أن تتعقب آثار أقدامك كالكلب.

□ الاكتشافات تفرض نفسها على الناس.

□ نظرت بامعان الى صورتي في المرآة (..) كنت أراقب نفسي راغباً في اخافتها.

□ الآن أقرأ دوستويفسكي .. ثمة فقرة تذكرني بأنني تعيس.

□ ظلال رجل، ذراعاه ممدودتان، يواجه السديم الكثيف محاولاً الدخول فيه.

□ صوت سماوي ينبثق من فم بشري.

□ أشعر ببغض شديد لـ «المسخ».

□ حدث أنه حين ماتت جدتي لم تكن معها سوى الممرضة، وقد أخبرتنا بأن جدتي، قبل أن تموت بلحظات، رفعت رأسها قليلا عن الوسادة ونظرت أمامها وكأنها تحدّق في شخص ما، ثم تمددت ثانية بهدوء وماتت.

□ لاشيء غير هذا الانتظار الدائم، هذا العجز الابدي.

□ بالامس كنت عاجزاً عن كتابة كلمة واحدة. اليوم لم يحدث أي تغيير. من ينقذني؟..والاضطراب في أعماقي لاأحد يدركه الا بمشقة.

□ الحياة تتحرك في دائرة. فقط أولئك المثقلين بالحزن المشترك يفهمون بعضهم بعضاً.

□ انـنـي أتجـنـب الناس لا لانني أريد أن أعيش في هدوء، بل بالاحرى، لانني أريد أن أموت في هدوء.

□ لـدى كـل مـديـر مـؤسـسـة شـعور بالسخط والاستياء تجاه موظفيه. بين المدراء والموظفين مساحة شـاسـعـة لايمـكـن ردمـهـا بواسطة اصدار الاوامر من جانب المدير والامتثال من جانب الموظفين. الكراهية المتبادلة وحدها تستطيع أن تجسّر الفجوة وتعطي المؤسسة كمالها.

□ سوف أكتب على الرغم من كل شيء. انه نضالي من أجل حماية الذات.

□ مصيري ككاتب، عادي جداً. ان قدرتي على تصوير حياتي الباطنية، الشبيهة بالحلم، قد دفعت كـل المـسائل الاخرى نحو خلفية الصورة، لقد تضاءلت حياتي بشكل مفزع، وهي لن تكف عن الـتـضـاؤل. لاشيء يرضيني أبداً الا أنه لاينبغي الاتكال على تلك القدرة، التي بوسعي تجنيدها من أجل ذلك التصوير، فمن المحتمل أنها قد تلاشت الى الابد، أو ربما تعود مرة أخرى رغم أن ظـروف حـيـاتي لا تسهّل عملية العودة. هكذا أتذبذب وأتمايل.. أحلّق باستمرار نحو قمة الجبل، غير أنـنـي أتـراجـع في لحظة. الآخرون يفعلون الشيء ذاته، لكن في أقاليم أكثر انخفاضاً وبطاقة أكـبر.. واذا أحسوا بأنهم على وشك الوقوع، فثمة دائماً صديق أو قريب يهرع لنجدتهم في الوقت المناسب، وهو يرافقهم أساساً لهذا الغرض.
وحـدي أحـلّـق فـوق المـرتـفـعـات. انـه لـيـس الموت، ياللحسرة، بل هو عذابات الاحتضار التي لا تنتهي.

□ حـتـى لـو لـم تـكـن لديك أدنى درجة من الحساسية ازاء الفوارق الخاصة عند الافراد، فانك تظل تـعـامـل كـل شـخـص بـطـريـقـتـه الخـاصة. (ل)، من أجل أن يلفت الانتباه، ينخسني بعصاه ويخيفني.

□ بالامس واليوم كتبت أربع صفحات. يصعب تجاوز التفاهات.

□ سـتـرنـدبـرغ عـمـلاق هـذه الصفحات، المشحونة بالغضب، ظفر بها بعد عراك شرس مستخدماً قبضته فقط.

□ من الحانة، وعبر الطريق، يصلني غناء جماعي. ذهبت الى النافذة. يتعذر علي النوم في جو كهذا. الاغـنـيـة تـأتـي مـن خـلال الـبـاب المفتوح للحانة، يقودها صوت أنثوي. انهم يغنون أغنية حب بـسـيـطـة. تمنيت أن يظهر الشرطي. هاهو يجيء، يتوقف عند الباب برهة، ويصغي. ثم ينادي: «ياصاحب الحانة». (..) المغنون فقدوا الرغبة في الغناء.

□ ثمة وقت كافٍ للحزن حين لاأكتب.

□ حـلـمـت بـ (ف) كـأنـهـا شـخـص قد مات ولا يمكن أن يعيش ثانية. والآن، حين سنحت لي الفرصة للاقتراب منها، صارت مرة أخرى محور العالم.

- بداية كل قصة تبدو تافهة في باديء الامر. وقد يشعر المرء بأن هذا الشيء المولود حديثاً، الناقص والهش، لن يكون قادراً على أن يحتفظ ببقائه ضمن النظام المكتمل للعالم، والذي ـــ كأي نظام مكتمل ـــ يجاهد من أجل أن ينغلق على نفسه. لكن، لاينبغي للمرء أن ينسى بأن القصة، ان كانت تملك مبرراً لوجودها، تحمل داخل ذاتها نظامها الكامل حتى قبل أن تتشكل تماماً. لهذا السبب لايوجد أي مبرر للاحساس بالقنوط ازاء قصة ما. لانه اذا أخذنا حالة مماثلة، وشبهنا القصة بالرضيع، فاذن يتعين على الوالدين أن ييأسا بسبب هذا الكائن الهش والمثير للشفقة، والذي لامعنى لاحضاره الى هذا العالم. بالطبع لايستطيع المرء أن يعرف أبداً ما اذا كان لليأس مبرر أم لا، لكن التفكير فيه ملياً يمكن أن يمنح عوناً مؤكداً. وأنا عانيت في الماضي نتيجة افتقاري الى هذه المعرفة.

- اذا لم أتمكن من ملاحقة القصص أثناء الليل، فانها تفلت مني وتختفي.

- اعتراض ماكس برود على دوستويفسكي، انه يسمح بدخول العديد من الاشخاص المرضى عقلياً. هذا خطأ. انهم ليسوا مرضى. مرضهم مجرد وسيلة لتصوير خصائصهم وتمييزهم عن الآخرين. فضلا عن ذلك هي وسيلة مرهفة ومثمرة جداً.

- صرت أقرأ بشكل سيء، وأرصد نفسي بمكر وخبث. واضح انني لاأستطيع أن أشق طريقي في هذا العالم، لذا أتمدد في هدوء، أستقبل الاشياء وأنثرها في داخلي. بعدئذ، أخطو برصانة الى الامام.

- صعوبة التحدث الى الآخرين، تنشأ من واقع أن تفكيري، أو على الاصح محتوى وعيي، هو غائم تماما. وهذا لايزعجني اطلاقاً، بل أكون أحياناً راضياً عن نفسي، لان الامر يعنيني وحدي. علاوة على ذلك، فان التخاطب مع الآخرين يقتضي وضوحاً وصلابة وفصاحة وترابطاً منطقياً.. هذه الخاصيات لا تتوفر فيّ. ولا أحد يرضى بأن يضطجع معي فوق سحب من السديم، وحتى اذا وافق أحد على ذلك، فانني لاأستطيع أن أنفث السديم من رأسي. أما اذا جاء شخصان معاً فانه سوف يتلاشى تلقائياً، وكل شيء سوف يتبدّد.

- دكتور (و) يحاول أن يقنعني بأن (ف) تستحق الكراهية. (ف) تحاول أن تقنعني بأن (و) يستحق الكراهية. انني أصدمهما.. وأحبهما أو أحاول ذلك.

- أريد أن أقلق نفسي، أريد أن أغيّر وضعي باستمرار. انني أؤمن بأن خلاصي يكمن في التغيير. عن طريق التغيرات الصغيرة التي يحققها الآخرون أثناء نعاسهم، وأحققها أنا بعد أن أوقظ كل قواي، سأكون قادراً على تهيئة نفسي للتغيير العظيم الذي قد أحتاجه.

- منغمر كليا داخل نفسي، أفكر في نفسي، لامبال، أحمق، خائف، لاشيء لدى أقوله لاحد.. لاشيء مطلقاً.

□ شعرت بتحسن عندما قرأت سترندبرغ. أنا لاأقرأه لمجرد القراءة بل لكي أضطجع على صدره ويحملني مثل طفل.

□ قد أكون تافهاً، مع ذلك لاأحد هنا يفهمني. أن تعرف شخصاً يكرّس نفسه لفهمك، زوجة مثلا، يعني أن تحصل على العون من كل جهة، يعني أن يحتويك الله.

□ الآن، في التاسعة والنصف مساء، شخص ما في الشقة المجاورة يدق مسماراً في الجدار الذي يفصلنا.

□ انني أرهق نفسي عبثاً. سأكون سعيداً لو استطعت أن أكتب، لكنني لاأستطيع.

□ وجع، وجع، تلك هي الكلمة الحاضرة دوماً. كيف أحلم الشظايا في قصة تكتسحني وتمحوني.



كافكا

- انس كل شيء. افتح النوافذ. نظف الغرفة. الريح تهب داخل الغرفة، وأنت لا ترى سوى الفراغ، فتبحث في كل ركن، لكنك لاتجد نفسك.

- من تكون؟ أنا مجرد شخص بائس لايملك سوى لوحين صغيرين مثبتين بلولب على صدغيه.

- خذيني، خذيني .. فأنا نسيج من الحماقة والالم.

- إذن إفتح نفسك. دع الذات البشرية تدنو. تنفّس في الفراغ والصمت.

- الساعة تدق باكتئاب إصغ اليها وأنت تدخل البيت.

- ان كنت مداناً، فلست بالموت فحسب، بل أيضا بالصراع حتى أموت.

- صباح الاحد، قبل أن أغادر بفترة قصيرة، تراءى لي أنك تريد أن تنجدني. لقد رجوت ذلك ومازلت حتى اليوم أرجو. لكن عبثا.

- دعني فقط أرتاح هذه الليلة شكوى صبيانية.

- أنا، الذي كنت في أغلب الاحوال كائناً خاضعاً، لدي توق مطلق للاستقلال والحرية في كل شيء.

- الطريق طويل، وأنا لاأملك الشجاعة الكافية.

- الشخص الذي تبحث عنه يقيم عادة في الغرفة المجاورة. ليس من السهل شرح هذه المسألة، عليك ببساطة أن تتقبل الامر كحقيقة.

- مرة أخرى صرخت بأعلى صوتي في العالم. آنذاك سدوا فمي، أوثقوا يديّ ورجليّ، وعصبوا عينيَّ. دحرجوني عدة مرات، أوقفوني وضربوني عدة مرات، نخعوا ساقيّ حتى قفزت من الالم. ثم سمحوا لي بالتمدد في هدوء لبرهة، لكن عندئذ، باغتوني بالطعنات بآلا تهم الحادة، هنا وهناك، كيفما اتفق.

- وحتى لو ظل كل شيء ثابتاً، فان المسمار الضخم كان مايزال هناك، ناتئاً بشكل معقوف من جبينه المشروخ، كما لو يدلي بشهادة على حقيقة ما.

- مزّقْ كل شيء.

- في زمن السلم لا تصل الى أي مكان. في زمن الحرب تنزف حتى الموت.

- أينما أتلفت، نلاحقني الموجة السوداء.

□ جزء من مؤخرة رأسه اجتزّ. الشمس والعالم كله جاء ليختلس النظر من خلال الشق. هذا يجعله يبدو عصبياً وقلقاً، انه يصرفه عن عمله والذي يثير سخطه أكثر انه الوحيد المحرّم عليه رؤية المشهد.

□ انه ليس دحضا للهجس بالتحرر النهائي، اذا ظل السجن دون تغيير، أو صار أكثر ضيقاً، أو حتى لو صدر اعلان صريح بأنه لن ينتهي أبداً. كل هذا يمكن، على العكس، أن يكون امتحاناً أو خطوة ضرورية للانعتاق النهائي.

□ أنا الذاكرة الحيّة : هذا هو سبب أرقي.

□ مذهلة حقاً هي الطريقة التي دمرتُ بها نفسي، بشكل منظم، طيلة السنوات التي مضت. انه أشبه بصدْع في سد يتسع تدريجياً. الروح التي أحدثت هذا التصدع لابد أنها الآن تحتفل بانتصارها. لماذا لم تدعني أشارك في الاحتفال؟.
ربما هي لم تبلغ هدفها بعد، ومن ثم لا تقدر أن تفكر في شيء آخر.

□ لم يتمكن من الدخول الى البيت، لانه سمع صوتاً يقول له «انتظر حتى أرشدك». وهكذا ظل مستلقياً على التراب أمام البيت، مع أن كل شيء كان يدعو الى اليأس.

□ نادراً، نادراً جداً ماعبرت هذا الحد الفاصل بين الوحدة والرفقة.

□ كل شيء مجرد وهم : العائلة،الوظيفة، الاصدقاء، الشارع، المرأة. الحقيقة تكمن هنا: أنك تضرب برأسك على جدار زنزانة لاباب لها ولا نوافذ.

□ رهيبة هي تخوم الاجساد البشرية التي لايمكن اختراقها.

□ قوة الصمت تقودني.

□ ظهيرة يوم أحد، موحشة ولا نهائية، تزدرد سنوات كاملة.

□ هذا الواجب الذي لامفر منه في مراقبة الذات: لو أن شخصا آخر يراقبني، فمن الطبيعي انني سأظل أراقب نفسي أيضاً. ان لم يكن هناك أحد، فانه يتعيّن علي أن أراقب نفسي بامعان أكثر.

□ الحزن، أعترف، ليس هو الداء الاعظم.

□ كطفل صغير هزمني أبي. بسبب الطموح، لم أكن قادراً طوال السنوات الماضية على ترك ساحة المعركة بالرغم من الهزائم المستمرة التي كابدتها. انها مسألة مبدأ. ضوء في العتمة.

□ الاستعارات من ضمن الاشياء الكثيرة التي تجعلني يائساً من الكتابة. أيضا افتقار الكتابة الى الاستقلال واعتمادها على الخادمة التي تعنى بالوقود، على القطة التي تدفىء نفسها بجانب

المدفأة، وعلى الرجل العجوز المسكين الذي يدفىء نفسه أيضا بجانب المدفأة. تلك ممارسات مستقلة ومحكومة بقوانينها الخاصة. وحدها الكتابة عاجزة ولا تستطيع أن تحيا بذاتها وبمعزل عن الاشياء الاخرى. الكتابة فرحة ومصدر يأس.

- لا تنس : فم الجد، بلا أسنان، عندما يسخر من حفيده.

- ثمة سعادة لامتناهية، عميقة، دافئة ومنقذة .. في الجلوس بقرب مهد طفل يواجه أمه.

- الساعات ليست في انسجام. الساعة الداخلية تدور بجنون في سرعة مفرطة وكأنها ممسوسة، أما الخارجية فتتقدم ببهاء في سرعة اعتيادية ماذا يمكن أن يحدث غير أن ينفصل العالمان أو على الاقل يصطدمان بشكل رهيب.

- توق الى الوطن ؟ هذا ليس مؤكداً،الوطن هو الذي يحشد التوق .. ذلك التوق المطلق.

- السهام تتطابق تماماً في الجروح التي أحدثتها.

- حياتي هي حالة التردد التي تسبق الولادة.

- رسوخ. أنا لاأريد أن أسلك أي مجرى خاص في عملية التطور، أريد أن أغيّر مكاني في العالم .. وهذا يعني أنني أرغب في الذهاب الى كوكب آخر. يكفي أن أوجد الى جانب ذاتي، بل يكفي أن أعتبر الموضع الذي أقف فوقه موضعاً آخر.

- آمال الصباح مطمورة في الظهيرة.

- التجربة تثبت أن شيئاً ما يمكن أن يوجد من لاشيء، وأن الحوذي مع جياده يمكن أن يتقدموا ببطء خارجين من حظيرة خنازير آيلة للسقوط.

- في مكان ما، تنتظر النجدة، وقارعو الطبل الذين يثيرون الطرائد من مكامنها، يسوقونني الى هناك.

المصدر: THE DIARIES OF FRANZ KAFKA-EDITED BY: MAX BROD-PENGUIN BOOK



شاهد يفتح العيون

عالم كافكا هو نفس عالمنا. والعالم الذي عاشه هو نفس العالم الذي بناه. انه عالم خانق، مجرد من الانسانية، مشحون بالغربة. على انه يعي هذه الغربة كما يحدوه أمل لاينتهي.

كان كافكا يجاهد من أجل تحديد مكانه في هذا الكون، ومن أجل ادراكه في شموله، ومن أجل اكتشاف مغزى الحياة والتعرف على دوره كحامل رسالة مزود «بتوكيل لم يعطه له أحد» — كما يقول.

وكافكا ليس يائساً ولكنه شاهد على عصره، وهو ليس ثورياً ولكنه يفتح العيون. وتعبر أعماله الادبية عن موقفه من العالم. وهي ليست مجرد صورة منقولة ومتواكلة، كما أنها ليست نبوءة تسرف في الخيال. ولا تريد أعماله أن تقدم تفسيراً للعالم، كما لا تريد أيضا أن تغيره. انها تكتفي بالافصاح عن قصوره وتدعو الى تخطيه وتجاوزه.

ظل كافكا المصاب بالارق، انساناً يقظاً يدعو الناس الى اليقظة وان أدى ذلك الى هلاكه المنتظم. لقد واجه النوم الذي لايعرف أحلام الغربة، بأحلام لا تعرف السبات.. الى أن توارى.

التعبير الفني عند كافكا هو اسقاط واظهار موضوعي لعالمه الداخلي. انه ينقل عالمه الخفي الى عالم المرئيات. فكل نص كتبه وكل ذكرى عاشها وكل حلم أو خيال راوده هو انعكاس للحياة الحقيقية للمؤلف الذي يتخلص بهذه الطريقة من الاشباح التي تسكن ذهنه.

وتتمثل عظمة كافكا في نجاحه في خلق عالم اسطوري لاينفصل عن عالمنا الواقعي بل يكون معه وحدة واحدة. لقد خلق كافكا عالماً خيالياً بمواد عالمنا هذا مع اعادة ترتيبها وفقاً لقوانين أخرى.

واذا أردنا أن نعرف كافكا فليس هناك ماهو أفضل من تطبيق حكمه شخصياً على أعمال بيكاسو. قال يانوش عن بيكاسو في أول معرض تكعيبي له في براغ. «انه يشوه بارادته». فأجاب كافكا «لاأظن ذلك، انه يسجل التشويهات التي لم تدخل بعد في مجال وعينا».

روجيه جارودي
واقعية بلاضفاف



راصد يستحضر العالم

هو راصد مذهل، وطبيعة الواقع الطيفية تؤثر فيه بعمق لدرجة أن أبسط الاحداث عنده ذات أثر فوري يجثم على النفس كالكابوس.

وكافكا عاجز عن تحقيق ادماج الخاص والعام الذي يشكل جوهر الفن الواقعي، برغم قدرته الفائقة على الكتابة بأسلوب ينبض بالحياة، و برغم حساسيته الفر يدة. وهدفه أن يرتفع بالتفصيل الفردي بخاصيته الفور ية (دون تعميم مضمونه) الى مستوى التجر يد.

ان كافكا ينتمي الى الكتاب الواقعيين العظام. والواقع انه واحد من أعظمهم جميعاً، اذا أخذنا في الاعتبار قلة عدد الكتاب الذين باروه في مهارته في استحضاره الخيالي للعالم استحضاراً جديداً مجسماً. وأثر أعمال كافكا ليس مستمداً من اخلاصه الشديد فحسب ــ وهو اخلاص نادر في عصرنا ــ وانما من بساطة العالم الذي ينشئه، وهي البساطة التي تتمشى مع ذلك الاخلاص..ذلك هو أشد انجازات كافكا ابتكاراً.

وقدرته على الابتكار لا تكمن في اكتشاف أية وسائل جديدة للتعبير، ولكن في تصو ير عالمه الذي يبدعه، وتصو ير استجابة شخصياته له، تصو يراً مقنعاً تماماً، ولكنه مع ذلك مذهل على الدوام.

جورج لوكاش
معنى الواقعية المعاصرة



الشكل الملتبس

كافكا لم يكتب عن عذاب الانسان في «الكون» أو في «أصل الاشياء» بل في وضع اجتماعي محدد. لقد ابتدع شكلا رائعاً من السخرية الخيالية ينسج فيه الحلم مع الحقيقة ـ ليصور ثورة الفرد الذي يعاني الوحدة والذي يكافح بلا أمل ضد قوي الظلام المجهولة في عالم غريب عنه، و يتحرك في نفسه توق عنيف الى الارتباط بالناس بشكل من الاشكال، حتى ولو كان ذلك الشكل الملتبس الذي تراه في «القلعة».

ارنست فيشر
ضرورة الفن



الحافل بالمعنى و التحفظات

ان أصالته اللغوية تنبع من تكريس نفسه الشديد لشيء يناضل من أجل التعبيرعنه، شيء يرفض كل الاشكال المبالغ فيها للطبيعة الفلسفية ـ مثلا ـ باعتبارها غيردقيقة. ودائماً ماتبدو كلمات كافكا كما لو كانت خلف حجاب من رداء يضفي طابع الحماية، رداء منسوج من تجربته الخاصة. وليست ابتساماته حافلة بالمعنى فحسب، بل هي حافلة أيضاً بالتحفظات، وقد شعر بهذا الكثيرون الذين فتحوا قلوبهم تماماً لمهمة تفسيرأعمال كافكا.

ان كـافـكـا شخص انطوائي تماما، يعرض ــ باخلاص ــ ظواهر عالمه الباطني، وهو يسخر مـن أنمـاط الـتـعـبير المـعـاصـرة، لانه مامن شيء سوى أشد اللغات شخصية ــ دون ما تز ييف ــ هو الـقـادر على أن يـكون شاهداً حقيقياً لأعمق الاعماق. ولا ترجع الصعوبة الظاهرة في بعض كتاباته لايـة نزوة فنية من جانبه، بل بالاحرى ان الغموض والغرابة المزعومتين، المميزتين للغته الرمزية، هما اللتان مكنتاه من تحقيق وضوحه غير المشوه .

هر برت تو بر
(فرانز كافكا: تفسير لاعماله)



يقول أكثر مما كان

الـرمـز دائـمـاً يكون من عالم التعميم ومهما تكن ترجمة معناه فان كل مايستطيع الفنان أن يـفـعـلـه هـو استعادة الحركة اليه: ليست هناك ترجمة حرفية له،بجانب هذا، ليس هناك أصعب على الـفـهـم من العمل الرمزي، فالرمز دائماً يتجاوز ذلك الذي يستخدمه، ويجعله في الواقع يقول أكثر مما كان شاعراً بالتعبير عنه.

و بـالـنسبة لكافكابصفة خاصة، فمن العدل أن نستسلم للعبته وتناول الدراما من مظهرها، والرواية من شكلها.

البير كامو



الواقعي الفظيع

ليست فظاعته هي ما تصدمنا، ولكن واقعيته.

ثيودور و. أدورنو

٤١ عاماً...فقط

ــ ولد فرانز كافكا في براغ (٣ يوليو) عام ١٨٨٣، من أسرة يهودية تشيكوسلوفاكيه.

ــ تعلم في المدارس الالمانية، في طفولته كان عليلا وواهناً وميالا الى الجد، وكان يقرأ كثيراً.

ــ درس الصيدلة لفترة قصيرة ثم انتقل الى القانون. حاز على الدكتوراة في القانون من جامعة براغ عام ١٩٠٦.

ــ عام ١٩٠٨ حصل على وظيفة في شركة تأمين على الحوادث الخاصة بالعمال.

ــ عام ١٩٠٩ بدأ في كتابة «استعدادات لحفلة عرس ريفية».

ــ عام ١٩١٣ طبع له كتاب «تأملات». كتب قصة «الدينونة» وشرع في كتابة أولى رواياته «امريكا» ولكنه لم ينهيها. كتب قصة «التحول» أو «المسخ» . نشر الفصل الاول من «أمريكا». وفي صيف هذا العام التقى بفتاة من برلين هي فيليس بوير ووقع في حبها.

ــ عام ١٩١٤ أعلنا خطوبتهما ثم تراجعا بعد فترة قصيرة، رغم ان علاقتهما لم تنقطع الا بعد سنوات. في العام نفسه شرع في كتابة: المحاكمة، في مستعمرة الاعدام.

ــ عام ١٩١٥ نشر «التحول»، وأنهى «المحاكمة».

ــ عام ١٩١٧ بدأ يسعل دماً، كان التشخيص التهاباً في الغشاء المخاطي بالرئتين، وكان هناك خطر أن ينقلب المرض الى سل.

ــ عام ١٩١٨ كتب «سور الصين العظيم». التقى بدورا ديامانت. ترك براغ وعاش معها في برلين.

ــ عام ١٩١٩ نشر مجموعة قصصية بعنوان «طبيب القرية». كذلك كتب «رسالة الى أبي».

ــ عام ١٩٢١ كتب «القلعة» أو «القصر».

ــ شتاء ١٩٢٣ عاش حياة شاقة وبائسة نتيجة الظروف الاقتصادية وتدهور صحته.

ــ عام ١٩٢٤ عاد الى براغ. نصح الاطباء بارساله الى مصحة في فينيا نتيجة اصابته بالتهاب في الحنجرة. وهناك لم يستطع الاطباء فعل شيء سوى تخفيف آلامه بالمورفين، ومن ثم اقترحوا ارجاعه الى براغ. في الاسابيع الاخيرة عكف على مراجعة مجموعته القصصية. «فنان جائع».

ــ في ٣ يونيو من نفس العام توفي فرانز كافكا.

ــ سبعة من أعماله فقط نشرت أثناء حياته، أما البقية فقد نشرت فيما بعد : المحاكمة (١٩٢٥)، القلعة (١٩٢٦)، أمريكا (١٩٢٧)، سور الصين العظيم (١٩٣١).